Зборник радова Византолошког института XLIV, 2007
Recueil des travaux de l'Institut d'études byzantines XLIV, 2007

UDC: 246.3:232.931]:75.046(495)

EVTHYMIOS N. TSIGARIDAS (Thessaloniki)

L'ICONE DE LA VIERGE *AXION ESTIN* DU PROTATON ET SES COPIES

L'auteur s'occupe de la fameuse icône de l'église du Protaton à Karyés «Axion estin». Il presente la tradition de l'icône, qui remonte au Xe siècle, et il examine son type iconographique et sa datation. Il presente aussi les copies de l icône, conservées pour la plus part aux monastères du Mont Athos (XVIe — XIX siècles) et les appellations des icônes, notées à ses copies (Eleousa, Axion Estin, Protaitissa).

La Vierge de l'église du Protaton à Karyès, dite «*Áxion Estín*,» (fig. 1–2), occupe une place particulière dans la vie religieuse du Mont Athos. On peut dire qu'elle est «*εφέστιος των εφεστίων*» l'icône tutélaire du Mont Athos, son *palladium*, précieux objet de respect pour ses moines et ses pèlerins. Placée sur le *synthronon* du sanctuaire de l'église du Protaton, elle constitue également le symbole sacré, respecté par tous, de l'unité spirituelle et administrative du Mont Athos.

Comme il est mentionné dans le deuxième *typicon* des processions liées à cette icône, rédigé en 1851,[1] «cette sainte icône, très vénérée et ancienne, fait la fierté de Karyès, protège le Protaton et les cellules monastiques qui l'entourent»; elle est aussi la gloire, la fierté et la protection du Mont Athos tout entier.

L'histoire de cette icône a été rapportée avant 1516 par le Protos du Mont Athos, le hiéromoine Séraphim.[2] Comme le note d'ailleurs Chrysochoïdis, le récit du miracle qui est à l'origine de l'icône «devait déjà circuler à Athènes avant le 16e siècle et Séraphim rapporte une tradition orale préexistante».[3] Ce récit a été publié

---

[1] Voir Ioustinos Simonopétritis, *Άξιον Εστίν η θαυματουργή εικόνα του Πρωτάτου*, Mont Athos, 1985², 7, 14. K. Chrysochoïdis, «Παράδοσεις και πραγματικότητες στο Άγιον Όρος στα τέλη του ΙΕ′ και στις αρχές του ΙΣΤ′ αιώνα», *Αθωνικά Σύμμεικτα* 4 (1997), 99–147, 119, note 79. Chrysochoïdis, Το Άξιον Εστίν, *Το Άξιον Εστίν. Ιστορία, Λατρεία, Mont Athos 1999, 7–17.*

[2] Voir Ioustinos Simonopétritis, *Άξιον Εστίν, op. cit.,* 14. Chrysochoïdis, Παράδοσεις, *op. cit.* 112, 118. Chrysochoïdis, *Άξιον Εστίν, op. cit.,* 10–12. Voir aussi, K. Vlachos, *Η Χερσόνησος του Αγίου Όρους Άθω και αι εν Αυτή Μοναί και οι μοναχοί πάλαι τε και νυν. Μελέτη ιστορική και κριτική,* Volos 1903, 16. *Ανωτέρα Επισκίασις επί του Άθω, ήτοι διηγήσεις περί των θαυματουργών εικόνων της Θεοτόκου*, Mont Athos 2000, 17–20.

[3] Chrysochoïdis, Παράδοσεις, *op. cit.* 119. Chrysochoïdis, *Άξιον Εστίν, op. cit.,* 11.

pour la première fois dans le Νέο Μαρτυρολόγιο (Nouveau Martyrologe) de Saint Nikodimos l'Athonite, puis republié à maintes reprises. En 1982, ce récit a été publié à nouveau dans la série «*Αγιορείτικα Τετράδια*» (Cahiers du Mont Athos), dans le cadre d'une courte monographie en grec du hiéromoine érudit Ioustinos Simonopétritis, intitulée : *Άξιον εστίν η θαυματουργή εικόνα του Πρωτάτου* («Άxion estín, l'icône miraculeuse du Protaton»).

Selon cette tradition, dans une cellule de la skite de Karyès, située dans un enfoncement du monastère Pantocrator, l'archange Gabriel apparut une nuit, en habits de moine, à un jeune moine, qui lui offrit l'hospitalité dans sa cellule. Á l'heure des matines, ils se réveillèrent tous deux et se mirent à psalmodier l'office devant l'icône de la Vierge. Lorsqu'ils arrivèrent au *mégalynarion* de Cosmas le Poète, «την τιμιωτέραν των Χερουβείμ» («plus vénérable que les Chérubins»), l'étranger entonna le cantique en disant «Άξιόν εστιν ως αληθώς μακαρίζειν σε την Θεοτόκον» («Il est vraiment digne de te proclamer, Mère de Dieu»). Le jeune moine, qui entendait cela pour la première fois, fut étonné et pria son hôte d'écrire ce cantique pour ne pas qu'il l'oublie. L'étranger grava alors le cantique sur une plaque avec son doigt puis disparut.

Lorsque son père spirituel revint de l'office de nuit, le jeune moine lui montra la plaque et lui raconta ce qui s'était passé. Comprenant alors qu'il s'agissait d'un miracle, ils descendirent au Protaton et remirent la tablette gravée de main d'ange à la Synaxe, qui l'envoya aussitôt à Constantinople. C'est à partir de cette époque que le cantique se serait répandu dans toute l'Orthodoxie. La cellule où avait eu lieu le miracle fut nommée «Άξιον εστίν», le fossé prit le nom de «Άδειν-ό εστι ψάλλειν» («chanter celui celui qu'il faut psamoldier») et l'icône de la Vierge devant laquelle l'archange Gabriel avait enseigné le cantique pour la première fois fut emmenée à Karyès, dans l'église du Protaton et placée dans le sanctuaire, où elle se trouve toujours aujourd'hui.

Sur l'icône «Άxion estín» de l'église du Protaton (fig. 2), la Vierge est représentée en buste, suivant le type habituel de la Vierge Kykkotissa,[4] tournée vers la droite et tenant le Christ du bras gauche. Elle penche la tête, qui touche avec tendresse la tête du Christ, inclinée sur son épaule droite. Elle porte une tunique vert foncé à lisières dorées, un *maphorion* à franges dorées et un voile de la même couleur à lisière dorée, orné de pierres précieuses. Le *maphorion* et le voile sont agrémentés de touches argentées. Le Christ est assis dans les bras de la Vierge, la jambe gauche tendue et la droite fléchie, comme il est toujours représenté sur les icônes de la Vierge Kykkotissa, la tête penchée sur l'épaule droite. De la main gauche il tient le bord du voile de la Vierge, tandis que sa main droite touche un rou-

[4] Sur l'icône de la Vierge Kykkotissa et son type iconographique, voir Tatić-Djurić, «Η εικόνα της Παναγία Κυκκώτισσας — L'icône de la Vierge Kykkotissa», Επετηρίδα Κέντρου Μελετών Ιεράς Μονής Κύκκου 1 (1990), 199–207 (en grec), 209–220 (en français). L. Hadermann-Misguish, «La Vierge Kykkotissa et l'éventuelle origine latine de son voile», Τιμητικός τόμος Μ. Χατζηδάκη, Ευφρόσυνον 1 (1991), 179–204, 197–204. O. Gratziou, «Μεταμορφώσεις μιας θαυματουργής εικόνας. Σημειώσεις στις όψιμες παραλλαγές της Παναγίας του Κύκκου», ΔΧΑΕ, 5, vol. 17 (1993–1994), 317–329.

leau manuscrit à demi ouvert que tient la Vierge et qui porte l'inscription «ΠΝ[ΕΥΜ]Α / Κ[ΥΡΙΟ]Υ / ΕΠ'ΕΜΕ / ΟΥ ΕΝΕΚΕ[Ν] ΕΧΡΙΣΕ ΜΕ / ΕΥΑΓΓΕΛΗΣΑΣΘΑΙ / ΠΤΩΧΟΙΣ ΑΠΕΣΤΑ/Λ ΚΕ ΜΕ ΗΣΑ/ΣΘΕ ΤΟΥΣ ΣΥΝΤΕΤΡΙ/ΜΕΝΟΥΣ/ΤΗ ΚΑΡ» («L'esprit du Seigneur , l'Eternel est sur moi, car l'Eternel m'a oint pour porter de bonnes nouvelles aux malheureux» (Es. 61–1, Luc 4–18). Il porte à même la peau une fine chemise écrue, mate, qui lui arrive aux genoux, une tunique mate de couleur orange à touches d'or, ouverte, avec des boutons et des boutonnières sur la poitrine et une ceinture verte à touches d'or.

Le fond de l'icône est doré, à l'exception des nimbes du Christ et de la Vierge, qui sont d'ailleurs légèrement en relief et en bois brut. Ces caractéristiques indiquent que les nimbes en relief de l'icône étaient à l'origine revêtus à la lame d'argent ou d'or. Sur le fond de l'icône figurent les inscriptions suivantes, qui se réfèrent à la Vierge et au Christ[5]: «Μ(ΗΤΗ)Ρ Θ(ΕΟ)Υ η ΚΑΡΟΙΟΤΙΣΑ, Ι(ΗΣΟΥ)Σ Χ(ΡΙΣΤΟ)Σ» (Mère de Dieu, Karyotissa, Jésus-Christ). L'icône est aujourd'hui entièrement couverte d'un revêtement d'argent datant de 1836.[6]

Suivant les tendances de l'époque, le type iconographique de la Vierge figurant sur le revêtement diffère de l'original. Les différences concernent principalement la présence des anges couronnant la Vierge, le rouleau manuscrit ouvert que tient le Christ et non la Vierge et la main droite du Christ, qui est couverte par le voile de la Vierge. Il est donc conforme aux gravures athonites datant principalement de la première moitié du XIX[e] siècle, qui reprennent les caractéristiques principales de l'icône tutélaire du Protaton, dite «ELEOUSSA», qui est accompagnée d'une inscription citant le cantique «Άxion estín». Sur le revêtement de l'icône (fig. 1), le sujet principal de la Vierge à l'enfant est associé à deux thèmes complémentaires, l'Arbre de Jessé et les Prophètes d'en Haut («Άνωθεν οι προφήτες»), développés en miniature sur le bord du revêtement. La Vierge est à nouveau associée à l'appellation «KARYOTISSA». La composition iconographique du revêtement représente l'Incarnation du Verbe par la Vierge, soulignant ainsi l'accord entre Ancien et Nouveau Testament.[7] A l'extrémité du bord inférieur est gravée l'inscription suivante : «ΜΝΗΣΘΗΤΙ ΔΕΣΠΟΙΝΑ ΘΕΟΤΟΚΕ, Η ΠΡΟΣΤΑΤΙΣ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΟΡΟΥΣ ΤΟΥ ΑΘΩ ΠΑΝΤΩΝ ΤΩΝ ΕΝ ΜΟΝΑΣΤΗΡΙΟΙΣ ΣΚΗΤΕΣ ΚΑΙ ΚΕΙΛΛΕΙΟΙΣ ΙΕΡΟΜΟΝΑΧΩΝ ΚΑΙ ΜΟΝΑΧΩΝ ΣΥΝΔΡΟΜΗΤΩΝ ΤΟΥ ΚΟΣΜΗΜΑΤΟΣ ΤΗΣ ΑΓΙΑΣ ΣΟΥ ΤΑΥΤΗΣ ΕΙΚΟΝΟΣ ΚΑΙ Α/ΞΙΩΣΟΝ ΠΑΝΤΑΣ ΤΙΣ ΟΥΡΑΝΙΟΥ ΒΑΣΙΛΕΙΑΣ. ΕΤΕΧΝΕΙΤΕΥΘΗ ΔΙΑ ΧΙΡΟΣ ΙΩΑΝΝΟΥ ΥΙΟΥ ΝΙΚΟΛΑΟΥ ΑΙΝΙΤΟΥ ΚΑΤΑ

---

[5] Ioustinos Simonopétritis, *Άξιον Εστίν, op. cit.,* 16. Chrysochoïdis, Παράδοσεις, *op. cit.* 120. G. Tavlakis, Η Παναγία το Άξιον Εστίν, Το Άξιον Εστίν. Ιστορία-Λατρεία, Mont Athos 1999, 20. L'appellation Karyotissa est également répétée sur le revêtement en argent de l'icône de 1836. Ioustinos Simonopétritis, Άξιον εστίν, op. cit., 17. G. Oikonomaki-Papadopoulou, Το Άξιον Εστίν. Η αργυρή επένδυση της εικόνας, Το Άξιον Εστίν, Ιστορία- Λατρεία, Mont Athos 1999, 26.

[6] Ioustinos Simonopétritis, *Άξιον Εστίν, op. cit.,* 18. Oikonomaki — Papadopoulou, Το Άξιον Εστίν, *op. cit.,* 25 et suivantes. G. Oikonomaki — Papadopoulou, Κοσμητικές τέχνες. Νεώτερα έργα, Κειμήλια Πρωτάτου, vol. 1, Mont Athos 2000, fig. 39.

[7] Oikonomaki — Papadopoulou, Το Άξιον Εστίν, *op. cit.*, 27–28. Oikonomaki — Papadopoulou, Κοσμητικές τέχνες, *op. cit.,* 118.

ΤΟ ΑΩΛΣΤ ΕΤΟΣ ΕΝ ΤΗ ΙΕΡΑ ΜΟΝΗ ΒΑΤΟΠΑΙΔΙΟΥ, ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ ΔΙΟΝΥΣΙΟΥ ΑΡΧΙΜΑΝΔΡΙΤΟΥ ΒΑΤΟΠΑΙΔΙΟΥ 1836 ΕΤ[ΕΙ]».[8]

Cette inscription indique que le revêtement a été réalisé en 1836 par l'orfèvre Ioannis, originaire d'Ainos (Thrace orientale), sous la direction de l'archimandrite Dionysos Vatopédinos, en tant qu'offrande collective des prêtres et des moines du mont Athos.

Le type iconographique de l'icône «Áxion estín» reproduit fidèlement celui de la Vierge Kykkotissa, tel que nous le connaissons par les copies du XII^e^–XIII^e^ siècle. On arrive à cette conclusion en comparant l'icône du Protaton (fig. 2) avec l'exemplaire le plus ancien de la Vierge Kykkotissa, conservé au Sinaï, qui date du XI^e^–XII^e^ siècle,[9] avec la Vierge Kykkotissa de Saint Théodore à Chypre,[10] avec celle de l'église Panaghia Fanéroméni de Nicosie, œuvre de la première moitié du XV^e^ siècle, etc.[11] L'adoption du type iconographique de la Vierge Kykkotissa par les pères du Mont Athos pour la réalisation de l'icône du Protaton peut s'expliquer par l'adoption d'un modèle commun, dont l'origine se trouverait à Constantinople. L'hypothèse d'un modèle commun pour la réalisation des deux icônes est confortée par la tradition selon laquelle la Vierge Kykkotissa provient de Constantinople, tout comme probablement l'icône du Protaton ayant précédé l'icône actuelle. La tunique du Christ, ouverte sur la poitrine et dotée de bouton et de boutonnières, ce qui est rare dans les représentations du Christ,[12] présente un intérêt iconographique particulier. De même, la chemise représentée sous la tunique que porte le Christ, transparente dans d'autres cas, figure sur des représentations du Christ (peinture monumentale, icônes portatives, manuscrits enluminés) datant de la période allant environ de l'an mille au XIV^e^ siècle, ainsi que dans des œuvres de l'art occidental du début du XIII^e^ siècle.[13]

---

[8] G. Smyrnakis, Το Άγιον Όρος, Athènes 1903 (réimpression Karyès, Mont Athos 1988), 697. G. Millet, J. Pargoire, L. Petit, *Recueil des Inscriptions Chrétiennes de l'Athos*, Paris 1904, n° 27, 10. Oikonomaki — Papadopoulou, Άξιον Εστίν, *op. cit.,* 27. Oikonomaki — Papadopoulou, *Κοσμητικές τέχνες*, *op. cit.,* 118.

[9] D. Mouriki, *Εικόνες από τον 12ο έως τον 15ο αιώνα*, Sinaï. *Οι θυσαυροί της Μονής*, Athènes 1990, 105, note 26, fig. 19, où l'on trouve la bibliographie antérieure. Tatić-Djurić, Η εικόνα, *op. cit.,* 200–201, fig. 4, où l'on trouve d'autres exemples du type concerné. Hadermann-Misguich, Kikkotissa, *op. cit.,* 198, fig. 101. *The Glory of Byzantium*, (Catalogue d'exposition) New York 1997, n° 244.

[10] S. Sophocleous, *Icons of Cyprus*, Nicosia 1994, fig. 28.

[11] A. Papageorghiou, *Icônes de Chypre*, Paris- Genève — Munich 1969, 48. On peut ajouter la Vierge Kykkotissa de l'église Aghia Paraskevi Moutoulla, datant du XV^e^–XVI^e^ siècle, Catalogue de l'exposition *Chypre byzantine et médiévale*, Nicosie, 1997, n° 144. S. Sophocleous, «Η εικόνα της Κυκκώτισσας στον Άγιο Θεόδωρο του Αγρού», *Επετηρίδα Κέντρου Μελετών Ιεράς Μονής Κύκκου 2* (1993), 329–337, 329–337, pour la bibliographie et les exemples.

[12] On trouve un vêtement ouvert sur la poitrine, sans boutons ni boutonnières dans une représentation du Christ figurant sur un triptyque (début du XIII^e^ siècle) et un diptyque du Sinaï (denier quart du XIII^e^ siècle). Mouriki, Εικόνες, *op. cit.,* ill. 54–55, 65. Le même élément figure sur deux icônes d'Achrida (Ohrid), datant du milieu du XIV^e^ siècle, voir S. Radojčić, *Icônes de Serbie et de Macédoine*, Zagreb, (x. x.), n°. 37. *Trésors médiévaux de la République de Macédoine*, Paris 1999, n° 32, 88–89. M. Georgievski, *Icon Gallery — Ohrid*, Ohrid 1999, fig. 24–25.

[13] D. Mouriki, «Variants of the Hodegetria on Two Thirteenth — Century Sinai Icons», *CahArch* 39 (1991), 153–182, 165–170. *Μήτηρ Θεού. Απεικονίσεις της Παναγίας στη Βυζαντινή Τέχνη*, Athènes 1990, n°. 72, 447 (V. Pace).

D'après ses caractéristiques stylistiques, on pense que l'icône date du XIVe siècle.[14] D'un point de vue artistique, on peut dire qu'elle appartient au domaine des œuvres de caractère provincial, puisque ses principales caractéristiques stylistiques et techniques se rencontrent dans des icônes de Veria, de Kastoria et plus généralement de Macédoine, datant des XIVe et XVe siècles.[15] D'un autre côté, les caractéristiques des vêtements de la Vierge associent directement l'icône du Protaton aux icônes portatives du type de la Vierge Kykkotissa, tandis qu'un autre détail vestimentaire, la tunique ouverte du Christ, renvoie comme on l'a vu aux icônes peintes en Macédoine au milieu du XIVe siècle. Un autre lien avec les icônes de Macédoine et qui plus est avec les ateliers de Thessalonique, est constitué par les nimbes en relief et bois brut de la Vierge et du Christ. Cet élément, que l'on trouve dans quatre icônes de Thessalonique datant de la fin du XIIe siècle à la deuxième moitié du XIVe siècle, ainsi que le détail vestimentaire de la tunique ouverte, concordent pour indiquer que l'icône est probablement originaire de la ville de Thessalonique.[16]

Il y a encore quelques années, il n'était pas possible d'estimer la date de réalisation de l'icône du Protaton en fonction de critères artistiques. L'icône étant recouverte d'un revêtement d'argent plus récent et l'oxydation des vernis ainsi que la suie qui s'était déposée avec le temps rendant les visages du Christ et de la Vierge difficilement discernables, aucune étude ou appréciation artistique n'était possible. Cependant, l'icône a récemment été restaurée par le hiéromoine restaurateur Pavlos sur décision de la Sainte Assemblée du Mont Athos.

Les opérations de restauration n'ont pas révélé de couche de peinture plus ancienne. L'existence d'une telle couche aurait éventuellement permis de relier l'icône du Protaton à la date de réalisation indiquée par la tradition. Cependant, les informations tirées de la restauration ne donnent pas cette possibilité.

Cependant, puisque la tradition indique que l'icône de l'église du Protaton remonte au Xe siècle, alors que d'un point de vue artistique, on peut la dater du XIVe siècle, il faut admettre qu'il devait exister une autre icône, antérieure à celle qui nous est parvenue, qui a été détruite par le temps ou quelque autre cause et remplacée par une icône similaire.

En effet, selon des sources serbes du XIIIe siècle, mise au jour par notre feu collègue, S. Kissas, Saint Sava, fondateur du monastère de Chilandar et premier archevêque de Serbie, sur le chemin du retour après un pèlerinage à Jérusalem au début du XIIIe siècle, passa en 1229 à Karyès, où il se prosterna devant l'icône de la

---

14 Chrysochoïdis la date du dernier quart du XIIIe siècle, voir Chrysochoïdis, *Άξιον Εστίν,*, *op. cit.,* 9. Tavlakis la date de la fin du XIIIe siècle, début du XIVe et l'associe à tort à l'activité artistique de Manuel Pansélinos, voir Tavlakis, *Άξιον Εστίν*, *op. cit.,* 22–23. Vassilaki la date du XIVe siècle, voir M. Vassilaki, Εικόνες εργαστηρίων της Βόρειας Ελλάδας, Κειμήλια Πρωτάτου, Mont Athos 2004, vol. 2, 141–144, tandis que Galavaris et Tsigaridas la datent du troisième quart du XIVe siècle, voir G. Galavaris, *Η εικόνα. Η θεία τέχνη, Κειμήλια Πρωτάτου*, Mont Athos 2000, vol. 2, 21. E. N. Tsigaridas, Η εικόνα Άξιον Εστίν του Πρωτάτου και η Παναγία η Κυκκώτισσα, Actes du Congrès «Ιερά Μονή Κύκκου στη Βυζαντινή και Μεταβυζαντινή Αρχαιολογία και Τέχνη», Nicosie 2001, 184–186.

15 Tsigaridas*, Άξιον Εστίν*, *op. cit.,* 184–185.

16 Tsigaridas*, Άξιον Εστίν*, *op. cit.,* 184.

Vierge Karyotissa.[17] Cela signifie que l'icône «Ἄxion estin» existait déjà au début du XIII^e siècle et qui qu'elle portait même l'appellation «*Karyotissa»*, tout comme l'icône qui nous est parvenue.

Comme on l'a vu, l'icône du Protaton est dite «KARYOTISSA», en liaison avec le lieu de son adoration (Karyès). Cette appellation de la Vierge, qui se diffuse comme on l'a vu à partir du début du XIII^e siècle, est répandue à l'époque byzantine. Dans de nombreux documents concernant la construction de l'église du Protaton et manuscrits liturgiques, la Vierge est appelée «πανύμνητος, θεία και αμόλυντος κόρη Καρυώνυμος» ou «των Καρεών» («très louée, divine et fille immaculée,qui porte le nom de Karyès»).[18] On retrouve également l'appellation «KARYOTISSA» sur le revêtement de 1836.

En ce qui concerne les reproductions de l'icône, on trouve souvent les appellations ELEOUSSA ou AXION ESTIN et plus rarement PROTAÏTISSA. Il convient de noter qu'aucune appellation ne figure sur la copie la plus ancienne de l'icône «Áxion estin», réalisée au XVI^e siècle par le Protos Séraphim (fig. 3).

Plus précisément, à partir du XVIII^e siècle, c'est l'appellation «ELEOUSSA» qui devient établie pour l'icône tutélaire du Protaton. On la rencontre très souvent, sur des icônes portatives et surtout des icônes sur papier,[19] tandis que les deux appellations, «ELEOUSSA» et «AXION ESTIN», coexistent sur une icône portative du monastère de Xiropotamos datant de 1906.

L'appellation «AXION ESTIN» est comme on l'a vu associée au miracle de l'apparition de l'archange Gabriel, survenue selon la tradition au X^e siècle, devant l'icône, dans une cellule près de Karyès. Cette appellation est consacrée dans les copies de la deuxième moitié du XIX^e siècle, principalement sur des icônes portatives.[20] Elle coexiste sur trois icônes avec la dénomination «Protaïtissa» et sur une icône avec l'appellation «Eléoussa».

À partir du milieu du XIX^e siècle, apparaît sur un petit nombre de copies de l'icône «Áxion estin» l'appellation «I PROTAITISSA, TO AXION ESTIN». Cette appellation, liée au lieu d'adoration de l'icône, c'est-à-dire l'église du Protaton, se

---

[17] S. Kissas, Οι πληροφορίες του Σέρβου συγγραφέα Δομετιανού για την εκκλησία του Πρωτάτου, *Τέταρτο Συμπόσιο Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Αρχαιολογίας και Τέχνης*, Athènes 1984, 28. (résumés des communications). S. Kissas, Dve Domentijanove beleške o Protatonu, *Hilandarski Zbornik* 6 (1986), 47–56 (résumé en français, 57–58).

[18] Chrysochoïdis, *Ἄξιον Εστίν*, *op. cit.,* 9, 10.

[19] Selon les recherches et les publications existantes, on la rencontre sur neuf icônes portatives inédites de la deuxième moitié du XIX^e siècle et onze icônes sur papier parmi les quatorze icônes publiées par Papastratou, voir D. Papastratou, *Χάρτινες εικόνες. Ορθόδοξα θρησκευτικά χαρακτικά 1665–1899*, vol. I–II, Athènes 1986, n° 523, 524, 525, 526, 527, 528, 529, 532, 533, 534. L'appellation «Eléoussa» accompagne en règle générale la Vierge Kykkotissa, voir Tatić-Djurić, *Η εικόνα — L'icône*, *op. cit.,* 200 et suivantes.

[20] Selon les recherches effectuées jusqu'à présent, cette appellation a été relevée sur neuf copies de la deuxième moitié du XIX^e siècle, dont quatre sont conservées au monastère de la Grande Lavra, deux au monastère de Vatopédi et une aux monastères Iviron, Karakallou et Zografou. Sur la date d'apparition de l'appellation «Áxion estín», voir aussi Chrysochoïdis, *Παραδόσεις*, *op. cit.,* et Vassilaki, *Εικόνες εργαστηρίων*, *op. cit.,* 144.

rencontre sur des icônes des monastères Pantocrator (1864), Karakallou (1875) et sur une icône datant de 1872, envoyée en Russie.[21] La Vierge est également accompagnée de l'appellation «Ι ΠΟΡΤΑΙΤΙΣΣΑ»[22] sur un plateau d'argent conservé dans le *skevophylakion* du Protaton et datant de 1851 (fig. 8).

L'adoration de la Vierge «Áxion estin» s'est largement diffusée, comme en témoigne la multitude de copies de l'icône qui nous sont parvenues, conservées pour la plupart dans les monastères du Mont Athos.

Les recherches menées jusqu'à présent, qui ne sont pas encore achevées, ont permis de répertorier environ quarante exemplaires, au Mont Athos, en Grèce et en Bulgarie. En ce qui concerne le Mont Athos, des exemplaires sont conservés au Protaton (5),[23] dans la cellule Axion Estin (10)[24] à Karyès et dans les monastères de la Grande Lavra (4),[25] de Vatopédi[26] (11), d'Iviron[27] (1), de

---

[21] Une photographie de cette icône figure dans Ioustinos Simonopétritis, *Άξιον εστίν*, *op. cit.,* fig. 10.

[22] Oikonomaki-Papadopoulou, *Κοσμητικές τέχνες*, *op. cit.,* 120, fig. 40.

[23] 1. Icône datant d'environ 1540. Elle porte l'inscription «[ΔΕΗ]ΣΙΣ ΔΟΥΛΟΥ ΤΟΥ Θ(ΕΟ)Υ ΣΕΡΑΦΙΜ ΙΕΡΟΜΟΝΑΧΟΥ» (Offrande du serviteur de Dieu, le hiéromoine Séraphim), voir Ioustinos Simonopétritis, *Άξιον εστίν*, *op. cit.,* 17, fig. 5. Vassilaki, *Εικόνες εργαστηρίων*, *op. cit.,* 144, fig. 71. Chrysochoïdis, *Άξιον εστίν*, *op. cit.,* 12. Tavlakis, *Οι θαυματουργές εικόνες*, *op. cit.,* 30, fig. 71. Le hiéromoine Séraphim est le Protos Séraphim, qui rédigea avant 1516 l'histoire de l'icône «Άxion estın» et du miracle qui se produisit. 2. Icône datant de 1797, œuvre de Nikiforos . Elle porte l'inscription suivante : «ΕΠΙΣΤΑΣΙΑ ΔΙΟΝΗΣΗΟ[Υ] ΟΡΟΛΟΓΑ/ χείρ Νικηφόρου 1797» («Sous l'Intendance de Dionysios Orologas / de la main de Nikiforos 1797»), voir Ioustinos Simonopétritis, *Άξιον εστίν*, *op. cit.,* 17, fig. 6. M. Vassilaki, I. Tavlakis, *Εικόνες του 18ου αιώνα και του 19ου αιώνα, Κειμήλια Πρωτάτου*, vol. 1, Mont Athos 2004, 316–317, fig. 164. 3. Icône de 1860, portant l'inscription «Η ΕΛΕΟΥΣΑ». La Vierge et le Christ portent une couronne. Voir Ioustinos Simonopétritis, *Άξιον εστίν*, *op. cit.,* 17, fig. 7. 4. Icône «Άxion estín» (russe). 5. Icône «Áxion estín» (russe). Icône de 1872, qui, d'après l'inscription qui l'accompagne, fut envoyée en Russie. La Vierge est entourée du cachet des vingt monastères du Mont Athos. Elle porte l'appellation «Η ΠΡΩΤΑΙΤΙΣΣΑ ΤΟ ΑΞΙΟΝ ΕΣΤΙΝ. Εν Αγίω Όρει Άθω αωοβ′ — χείρ Βενιαμίν Ιερομονάχου» («de la main du hiéromoine Benyamin»). Voir Ioustinos Simonopétritis, *Άξιον εστίν*, *op. cit.,* 17–18, fig. 10. Smyrnakis, *Άγιον Όρος*, *op. cit.,* 695. En ce qui concerne le type de l'icône, Benıamin a été influencé par les documents de la Sainte Communauté portant les vingt cachets.

[24] 1. Icône du début du XIXe siècle, sur laquelle la Vierge et le Christ portent une couronne. La Vierge est accompagnée des archanges, voir Ioustinos Simonopétritis, *Άξιον εστίν*, *op. cit.,* 17, fig. 8. 2. Icône avec revêtement du XIXe siècle. La Vierge et le Christ portent une couronne. La Vierge est accompagnée des archanges. Les scènes de l'histoire de l'icône qui sont autour sont plus récentes. Selon Ioustinos, dans la cellule se trouvent dix autres exemplaires de l'icône «Άxion estın» du XIXe siècle. Voir Ioustinos Simonopétritis, *Άξιον εστίν*, *op. cit.,* 17, fig. 8, 9, 12, 13.

[25] 1. Icône de 148 × 98 cm, datant de 1889. La Vierge, représentée avec une couronne, est bénie par Dieu le Père et accompagnée par deux anges. En bas à gauche, figure l'inscription suivante : «Αφιερώ(θη) υπό Αρτεμ(ίου) Μ(οναχού) έτους 1889» («Offrande du moine Artémios, an 1889»). La Vierge porte l'appellation «ΆXION ESTN». Non publiée. 2. Icône de 28 × 29 cm, début du XXe siècle. La Vierge, représentée avec une couronne, est bénie par Dieu le Père et accompagnée par deux anges. En bas à gauche, figure l'inscription suivante: «Δέησις του δούλου/ του Θεού/ Καισαρίου Μοναχού/ Λαυριώτου» («Offrande du serviteur de Dieu, Kaisarios, Moine de Lavra). La Vierge porte l'appellation «ΆXION ESTÍN». Non publiée. 3. Icône de 21 x 28 cm, du 19 ou 20e siècle. La Vierge, représentée avec une couronne est bénie par Dieu le Père et encadrée par deux anges. Elle porte l'appellation «ΆXION ESTÍN». Non publiée. 4. Icône de 35 × 28 cm, datant de 1933. (fig. 4). La Vierge, représentée avec une couronne est bénie par Dieu le Père et encadrée par deux anges. Elle porte l'appellation «ΆXION ESTÍN». Non publiée.

[26] Icône (98 × 68 cm) de 1845. Copie fidèle de l'icône originale, sur papier collé sur bois, visages coloriés. Sur le bord supérieur est représentée la Sainte Trinité, tandis que sur les côtés sont peints six prophètes. Au dos de l'icône, une inscription en vieux slave, datant de 1845, affirme que «l'icône est la seule copie exacte et fidèle de l'icône miraculeuse de la Vierge, dite «I Eléoussa» (Άxion estın), œuvre

Koutloumousiou[28] (2), Pantocrator[29] (1), Xiropotamos[30] (1), Karakallou[31] (2), Zografou[32] (1), Xenofon[33] (1), etc. En dehors du Mont Athos, on a répertorié

---

de la mission de l'archéologue russe P. Ivanovič Sevastianov». Cette copie est liée à la tentative faite par les moines russes de la skite de Aghios Andréas au début du XX^e siècle pour s'emparer de l'icône de la Vierge Ἄxion estín. Non publiée. Voir à ce sujet, Archevêque Rodostollou Chryssostomou, *Πρόσωπα και δρώμενα στον Ἄθω*, Mont Athos 2001, 162–163. Á noter que cette copie a les mêmes dimensions que l'icône «Ἄxion estιn» originale (96 × 67 cm, revêtement compris). 2. Icône (24 × 32 cm) du milieu du XIX^e siècle (fig. 5). La Vierge est entourée de Jean le Théologien et de l'apôtre Paul. En bas de l'icône, dans des médaillons, sont représentés Saint Eustathios, Saint Chrysostome et Sainte Févronia. Non publiée. 3. Icône de 20,5 × 25,5 cm (n° d'inventaire 1522) de la deuxième moitié du XIX^e siècle, sans inscription. La Vierge porte l'appellation «I ELEOUSSA». Non publiée. 4. Icône de 20,5 × 15,5 cm, datant de la deuxième moitié du XIX^e siècle. Comporte un revêtement d'argent moderne. La Vierge porte l'appellation «I ELEOUSSA». Non publiée. 5. Icône de 42 × 29,5 cm (n° d'inventaire 1339), datant de 1884. La Vierge, couronnée par deux anges, est encadrée par Saint Côme et Saint Jean Prodrome. Dans la partie inférieure de l'icône, dans un cadre orthogonal, sont représentés Saint Constantin et Sainte Hélène, de part et d'autre de la croix de la Résurrection. Cette icône porte l'inscription suivante : «Δαπάνη Κοσμά μοναχού 1884/ Χειρ Τιμοθέου» («Aux frais du moine Cosmas, de la main de Timothéos»). Non publiée. 6. Icône de 30 × 22 cm (n° d'inventaire 1390). Dernier quart du XIX^e siècle. La Vierge porte l'appellation «I ELEOUSSA». Non publiée. 7. Icône de 44,5 × 35,5 cm, datant de 1922. La Vierge est bénie par Dieu le Père et encadrée par deux anges. Dans la partie inférieure de l'icône, de part et d'autre de la Vierge sont représentés dans des médaillons Saint Georges et Saint Parthénios de Lampsakos. Sur la partie inférieure de l'icône figure l'inscription suivante: «Δέησις του δούλου του Θεού Παρθενίου Μ(οναχού) Β(ατοπαιδινού) εκ/ πόλεως Εζήβεν 1922» («Offrande du serviteur de Dieu, Parthénios, moine de Vatopédi, de la ville d'Eziven 1922». Non publiée. 8. Icône de style russe de 142 x 46 cm, datant de la deuxième moitié du XIX^e siècle (fig. 6), copie fidèle du revêtement de l'icône originale. La Vierge, représentée comme une reine, est encadrée par douze prophètes. Sur le bord supérieur est représentée la Sainte Trinité et en bas l'Arbre de Jessé. Inscription en russe. Voir *Ημερολόγιο 2003. Ιερά Μεγίστη Μονή Βατοπαιδίου. Η Μητέρα του Φωτός*, Mont Athos 2002. 9. Icône de grande dimension, datant de 1869. La Vierge, couronnée par deux anges, est entourée sur deux colonnes, comme le revêtement de l'icône originale de la Vierge «Ἄxion estín», par les prophètes David, Isaïe, Jérémie, Habakuk, Ezéchiel, Daniel (colonne de droite), Salomon, Moïse, Aaron, Gédéon, Jacob et Zacharie (colonne de gauche). Dans la partie supérieure de l'icône est représentée la Sainte Trinité. En bas de l'icône figure l'inscription suivante: «Εγράφη δια χειρός Ανθίμου Μ(οναχού). Αγιορείτου. 1869» («Ecrite de la main d'Anthimos, moine athonite, 1869». 10. Icône de style russe de la deuxième moitié du XIX^e siècle avec revêtement d'or. Les nimbes et le cadre sont émaillés. La Vierge, bénie par Dieu le Père, est couronnée par deux anges. Inscription en russe. Non publiée. 11. Icône de petite dimension datant du XIX^e siècle, qui se trouve dans la cellule du moine Iossif au monastère de Vatopédi. Non publiée.

[27] 1. Icône de 48 × 32 cm, datant de 1883, portant un revêtement sur lequel la Vierge et le Christ sont représentés avec une couronne. Le thème central est entouré de vingt médaillons, dans lesquels sont représentées suivant la technique du nielle les fêtes des vingt monastères. En bas figure l'inscription suivante : «Ιερά εικών της Υπεραγίας δεσποίνης ημών Θεοτόκου του Ἄξιον Εστίν του Πρωτάτου μετά των αγίων εορτών των 20 ιερών μονών του Αγίου Ὄρους Αθω. 1883» «Sainte icône de Notre Dame Ἄxion Estin du Protaton avec les saintes fêtes des 20 monastères du Mont Athos. 1883.»), voir Ioustinos Simonopétritis, *Ἄξιον εστίν*, *op. cit.*, fig. 11.

[28] 1. Icône de 26 × 21,5 cm, datant du XIX^e siècle. La Vierge, qui porte une couronne, est bénie par Dieu le Père et accompagnée par deux anges en miniature. Elle est encadrée par Saint Spyridon et Saint Cosmas le Zographite. La Vierge porte l'appellation «I ELEOUSSA». Non publiée. 2. Icône de 36,5 × 23,5 cm, datant de la deuxième moitié du XIX^e siècle. La Vierge est bénie par Dieu le Père et couronnée par deux anges. Elle est encadrée par Saint Iérothéos d'Athènes et Saint Iérothéos Iviritis. La Vierge porte l'appellation «I ELEOUSSA». Non publiée.

[29] 1. Icône de 1864. La Vierge, couronnée par deux anges porte l'appellation «I PROTAÏTISSA». Non publiée.

[30] 1. Icône de 45 × 35 cm, datant de 1906. La Vierge, qui porte une couronne, est bénie par Dieu le Père et accompagnée par les archanges Gabriel et Michel. Elle porte l'appellation «ἌXION ESTIN» et l'inscription suivante : «Χείρ Παύλου Μοναχού. Δεκεμβρίου 29 1906. Ἅγιον Ὄρος» «De la main du moine Pavlos, décembre 29 1906. Mont Athos»). Non publiée.

des copies de l'icône de la Vierge «Axion estin» en Bulgarie (4)[34] et en Allemagne (1).[35]

La Vierge «Áxion Estin» est également représentée sur quatre objets d'art du XIXe siècle. Il s'agit d'un plateau d'argent de 1851, conservé dans le *skevophylakion* du Protaton (fig. 8), de la grande cloche du Protaton, datant de 1874, du lustre de cette même église et d'un pectoral émaillé du XIXe siècle, conservé dans une collection privée en Allemagne.[36]

La copie la plus ancienne de l'icône de la Vierge «Áxion estin» est celle commandée vers 1540 par le Protos Séraphim (fig. 3), qui a rapporté comme on l'a vu le récit du miracle de l'apparition de l'ange. L'auteur anonyme de l'icône, conservée

---

[31] 1. Icône de 22,5 × 17 cm, datant de 1875. La Vierge, représentée tout comme le Christ avec une couronne, est accompagnée par les archanges. Elle porte l'appellation «I Protaïtissa το Ἄxion Estin». Non publiée. 2. Icône du début du XXe siècle. La Vierge, qui porte une couronne, est bénie par Dieu le Père et accompagnée par les archanges. Elle porte l'appellation «ÁXION ESTIN». Non publiée.

[32] Icône du XIXe siècle. La Vierge, représentée de même que le Christ avec une couronne, est bénie par Dieu le Père et encadrée par les archanges Gabriel et Michel. Cette icône se trouve dans la cellule du monastère Zografou «Áxion esti», à Karyès, voir A. Božkov, A. Vassiliev, *Hudožestvenoto nasledstvo na monastira Zograf,* Sofia 1981, fig. 175.

[33] Icône du début du XXe siècle. La Vierge, qui porte une couronne, est bénie par Dieu le Père et accompagnée par les archanges Gabriel et Michel. Elle porte l'appellation «ÁXION ESTIN / I ELEOUSSA». Non publiée.

[34] 1. Icône de 53 × 40 cm, datant du début du XIXe siècle. Elle provient du monastère de Boboševo et se trouve aujourd'hui au Musée national de l'histoire de Sofia (n° d'inventaire 20374), voir T. Matakieva — Lilkova, *Icons in Bulgaria*, Sofia 1994, n° 98. 2. Icône de 54 × 36 cm, datant de 1807, conservée au Musée national de l'histoire de Sofia (n° d'inventaire 2033). La Vierge, couronnée par les archanges Michel et Gabriel, est représentée sous la protection de Dieu le Père et du Saint Esprit. Elle porte l'appellation *Милюща* (Eléoussa). Au-dessous de la Vierge sont représentés quatre saints en buste, Saint Pantéléimon, Saint Basile, Saint Jean Prodrome et le prophète Elie. En bas de l'icône, une inscription en vieux slave indique que l'icône a été réalisée en 1807 dans la skite Xénofon et est un don du moine Vassilios, voir Matakieva — Lilkova, *Icons*, *op. cit.,* n° 96. 3. Icône de 27,5 × 19,5 cm, datant de 1845. La Vierge, représentée tout comme le Christ avec une couronne, est bénie par Dieu le Père et encadrée par les archanges. Cette icône se trouve au Musée national del'histoiredeSofia, voir Matakieva — Lilkova, *Icons*, *op. cit.,* n° 100. 4. Icône du XIXe siècle, qui se trouve dans la cathédrale de Plovdiv. La Vierge et le Christ portent une couronne, voir S. Moskova, Patjat na hadjijata (Strukturna schema na edna izlozba), *Problemi na Ikutsvoto 3* (2001), 22. 5. Icône de l'Ἄxion estín (fig. 7), entourée des 24 oikoi de l'Hymne Acathiste et de six prophètes. Datée de 1836. Le cantique «Áxion estin» y est inscrit en grec et en vieux slave. Elle se trouve au monastère Sokolski, voir L. Praskov, E. Bakalova, S. Bojadziev, *Monastirite v Balgaria*, Sofia 1992, 96.

[35] 1. Icône de 31 x 27 cm, datant de la première moitié du XIXe siècle, avec revêtement plaqué or. La Vierge et le Christ, qui portent une couronne, sont représentés sous la protection de Dieu le Père et du Saint Esprit et encadrés par les archanges Michel et Gabriel. Un ange et Saint Denis l'Aréopagite sont représentés sur le bord gauche, Sainte Anne et Sainte Hélène sur le bord droit. En bas, «Áxion estin» est inscrit en vieux slave.

[36] 1. La Vierge «Áxion estin» a été gravée en 1856 sur un plateau d'argent aux frais du peintre Makarios. Ce plateau se trouve dans le *skevophylakion* du Protaton, voir Ioustinos Simonopétritis, *Ἄξιον εστίν*, *op. cit.,* 18, fig. 26. Oikonomaki — Papadopoulou, *Κοσμητικές τέχνες*, *op. cit.,* 120–123, fig. 40. 2. La Vierge «Ἄxion estin» a été imprimée vers 1874 sur la grande cloche du Protaton, ainsi que sur les lustres de cette même église. Oeuvre de Nikolaos Angélos, voir Ioustinos Simonopétritis, *Ἄξιον εστίν*, *op. cit.,* 18, fig. 28, 29. 3. La Vierge «Áxion estin» est représentée sur une croix pectorale en émail datant de la deuxième moitié du XIXe siècle et faisant partie d'une collection privée, voir I. Bentchev & E. Haustein — Bartsch, *Muttergottesikonen*, Bielefeld und die Autoven 2000, n° 118.

dans l'iconophylakion du Protaton,[37] suit à quelques détails près le type iconographique de l'icône originale, tout en adoptant des éléments artistiques de l'école crétoise.

La copie qui suit chronologiquement cette première copie a été réalisée en 1797 par le peintre d'icônes de Karyès, Nikiforos.[38] Dans cette copie, à la différence de l'original, la Vierge et le Christ portent une couronne, conformément aux tendances iconographiques de l'époque, tandis que c'est la Vierge et non le Christ qui tient un rouleau manuscrit ouvert portant l'inscription «ΠΝ[ΕΥΜ]Α / Κ[ΥΡΙΟ]Υ ΕΠ'ΕΜΕ ΟΥ ΕΝΕΚΑΙΝ ΕΧΡΙΣΕ ΕΥΑΓΓΕΛΙΣΑΣΘΑΙ ΠΤΩΧΟΙΣ» («L'ESPRIT DU SEIGNEUR , L'ÉTERNEL EST SUR MOI, CAR L'ÉTERNEL M'A OINT POUR PORTER DE BONNES NOUVELLES AUX MALHEUREUX» (Es. 61–1, Luc 4–18).

Au XIX[e] siècle, les copies peintes de l'icône «Áxion estín» se multiplient. Dans leurs caractéristiques principales, elles reproduisent non pas l'icône originale, qui n'était pas visible, mais le revêtement de 1836.[39] Ainsi, sur les copies peintes, mais aussi gravées, du XIX[e] siècle, la Vierge porte généralement une couronne et est souvent représentée accompagnée à hauteur de la tête par deux anges. De même, le Christ est représenté tenant un rouleau ouvert portant l'inscription bien connue, tandis que dans certaines copies, il porte lui aussi une couronne. Sur trois copies de l'icône Áxion estín, conservées au monastère de Vatopédi,[40] le peintre reproduit entièrement ou partiellement les éléments iconographiques ajoutés sur le revêtement de 1836, à savoir la Sainte Trinité, les douze prophètes et l'Arbre de Jessé.

La grande diffusion de l'honneur et de l'adoration de la Vierge «Áxion Estin» est également démontrée par le grand nombre de représentations gravées, culminant au 18[e] siècle et surtout au 19[e]. Les recherches menées jusqu'à présent ont permis de répertorier trente représentations, la plus ancienne étant du célèbre peintre et graveur Zéfar (1748).[41] Suivent des gravures des années 1790 (fig. 9), 1820, 1831, 1833, 1849, 1858, 1859, 1862 (deux), 1866 et trois du milieu du XIX[e] siècle.[42] Á l'exception de celle de 1820 (Venise), ces gravures ont été réalisées au Mont Athos.

---

[37] Ioustinos Simonopétritis, *Άξιον εστίν*, *op. cit.*, fig. 5. Tavlakis, *Οι θαυματουργές εικόνες*, *op. cit.*, 29–38, 30, fig. 71. Vassilaki, *Εικόνες εργαστηρίων*, *op. cit.*, 144, fig. 71.

[38] Tavlakis, *Θαυματουργές εικόνες*, *op. cit.*, 30–33, 316–318, fig. 164. L'icône porte d'ailleurs l'inscription suivante : «ΕΠΙΣΤΑΣΙΑ ΔΙΟΝΗΣΗΟ[Υ] ΟΡΟΛΟΓΑ/ Χειρ Νικηφόρου 1797» («Sous l'Intendance de Dionysios Orologas / de la main de Nikiforos»).

[39] Oikonomaki-Papadopoulou, *Κοσμητικές τέχνες*, *op. cit.*, 114 et suivantes, fig. 39. Le revêtement, comme le remarque judicieusement Ioustinos, reproduit la Vierge de Kykkos, voir Ioustinos Simonopétritis, *Άξιον εστίν*, *op. cit.*, 17.

[40] Voir note n° 26.

[41] Papastratou, *Χάρτινες εικόνες*, *op. cit.*, 491–498. *Θησαυροί του Αγίου Όρους*, (Catalogue d'exposition), Thessalonique 1997, n° 4. 8, 186–187. Th. Provatakis, *Χαρακτικά Ελλήνων λαϊκών δημιουργών 17ος –19ος αιώνας, Συλλογή Ιεράς Μονής Κυρίας Ακρωτηριανής (Τοπλού) Σητείας, Κρήτης*, Athènes 1993, n° 188, 190, 191, 192, 193, 194, 195. A. Džurova, V. Velinova, I. Pateff, *La Parole et l'Image. Manuscrits, icônes et estampes du XV[e] au XX[e] siècle du Centre de Recherches Slavo — Byzantine «Ivan Dujčev» et de collections privées*, (Catalogue d'exposition) Sofia 2004, n° III. 20. Gravure sur cuivre de 1862, attribuée avec réserves au moine Cyrille, voir Papastratou, *Χάρτινες εικόνες*, *op. cit.*, n° 532.

[42] Voir aussi Djurova, Velinova, Peteff, *L'Image*, *op. cit.*, n° III 21.

Sur les gravures comme sur les peintures, domine la représentation de la Vierge et du Christ avec une couronne. Le Christ tient un rouleau ouvert portant l'inscription «Πνεύμα Κυρίου...» («Esprit du Seigneur») (Es. 61–1), tandis que la Vierge est encadrée par deux anges qui la couronnent ou tiennent des rouleaux ouverts où est inscrit le début du cantique «Άxion estín...». Sur certaines gravures, qui suivent celle de Venise, réalisée en 1820, comme celle de 1831, de 1858 ou de 1859, sont en outre représentés, au-dessus de la tête de la Vierge, Dieu le Père et le Saint Esprit.[43] Sur l'icône authentique du Protaton, la Vierge est accompagnée de l'inscription «ΜΗΤΗΡ ΘΕΟΥ Η ΚΑΡΥΩΤΙΣΣΑ» («Mère de Dieu, Karyotissa»), tandis que sur les gravures on trouve l'inscription «ΜΗΤΗΡ ΘΕΟΥ Η ΕΛΕΟΥΣΣΑ» («Mère de Dieu, Eléoussa») qui figure sur douze des treize représentations connues.

Евтимиос Н. Цигаридас

ИКОНА БОГОРОДИЦЕ „АКСИОН ЕСТИН" ИЗ ПРОТАТА И ЊЕНЕ КОПИЈЕ

Посебно место у култном животу Свете Горе заузима икона Богородице у протатској цркви Кареје, позната под називом „Аксион Естин". Историју иконе, познату у светогорском предању, записао је пре 1516. прот Серафим на темељу усмене традиције да икона потиче из 10. века.

Богородица је на икони насликана у попрсју, према уобичајеном типу Богородице Кикотисе, окренута на десну страну, држећи Христа левом руком у наручју. На фону иконе исписани су натписи: Μ(ΗΤΗ)Ρ Θ(ΕΟ)Υ Η ΚΑΡΟΙΟΤΙΣΑ, Ι(ΗΣΟΥ)Σ Χ(ΡΙΣΤΟ)Σ. Икона је обложена златно-сребрним оковом из 1836. године. Према натпису, оков је дело златара Јована из Еноса у Источној Тракији и израђена је бригом архимандрита Дионисија Ватопедина, као скупни посветни дар светогорских јеромонаха и монаха. На окову иконе централна тема је Богородица са Дететом. Њено присуство типично је за кујунџијске и дуборезачке рељефне представе на Светој Гори прве половине 19. века које следе тему „Аксион Естин", као и присуство две допунске теме — Лозе Јесејеве и „Пророци су Те наговестили" — које су развијене на рубу окова.

[43] Ce type iconographique de l'icône *Άxion estín* correspond à celui de la Vierge de Kykkos. C'est pourquoi, lorsqu'il n'existe pas d'éléments épigraphiques indiquant l'identité des icônes — copies, l'identification est difficile.

На основу уметничких карактеристика и технике израде икона је датирана у 14. век и приписана некој од мајсторских радионица у Македонији, јер су видљиве паралеле са иконама из Солуна, Верије, Костура, Охрида.

Протатска икона носи назив Η ΚΑΡΙΩΤΙΣΣΑ, који се понавља на њеним копијама из 18. и 19. века, иако може бити и замењен називима ΕΛΕΟΥΣΑ или ΑΞΙΟΝ ΕΣΤΙΝ, понекад и називом ΠΡΩΤΑΙΤΙΣΣΑ.

Поштовање према Богородичиној икони „Аксион Естин" посведочено је мноштвом копија које су сачуване до наших дана у манастирима, нарочито на Светој Гори. Досадашња истраживања идентификовала су 46 сликарских копија, од чега 40 у светогорским братствима, 6 дела примењене уметности и око тридесет кованих представа, од којих је најстарија дело познатог сликара и дуборесца-кујунџије Зефара (1748).

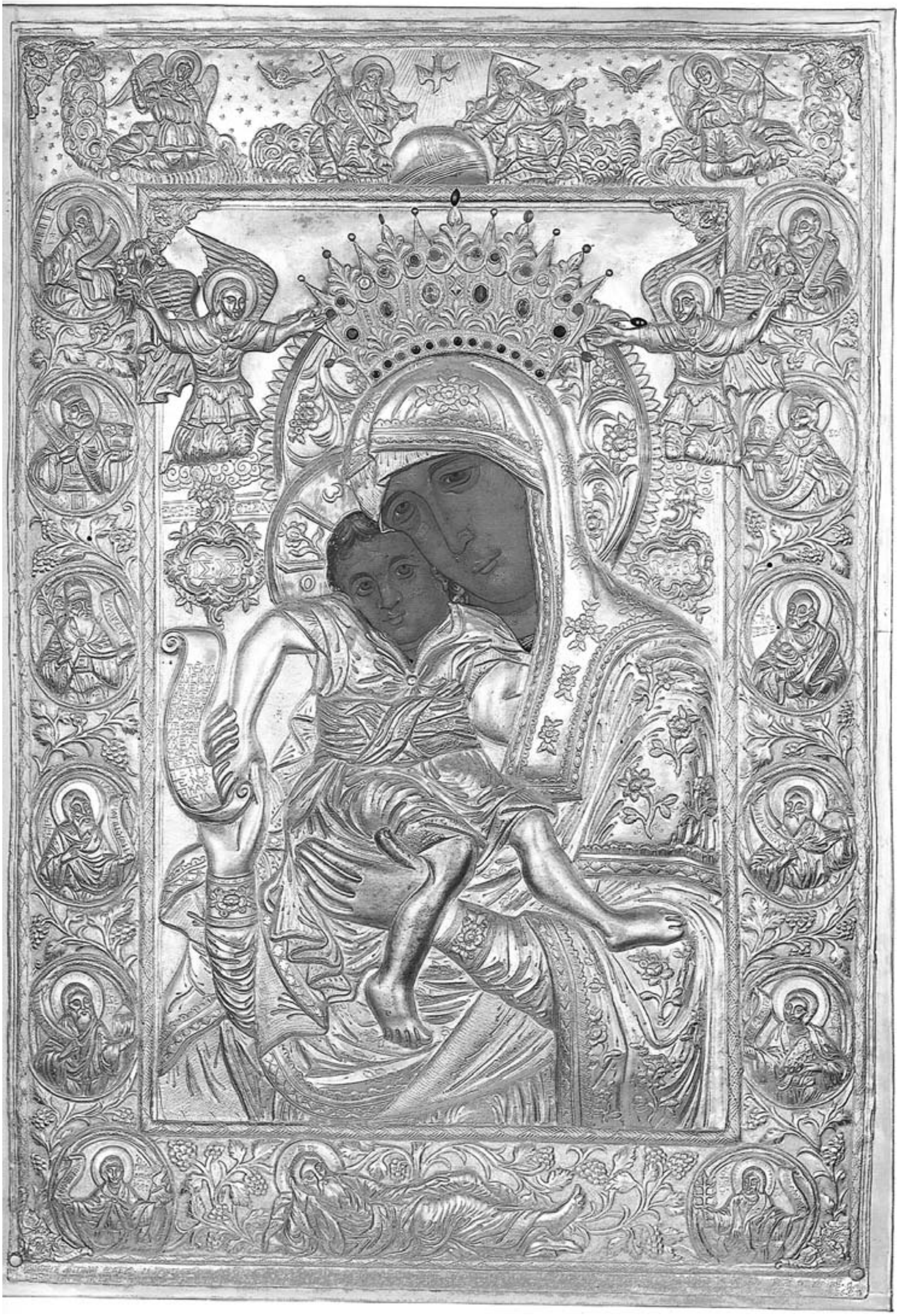


Fig. 1. La Vierge «Áxion Estin» du Protaton avec le revêtement de 1836.



Fig. 2. La Vierge «Áxion Estin» du Protaton sans le revêtement de 1836
et portant l'appellation «I KARIOTISSA»



Fig. 3. La Vierge «Áxion Estin», copie datant d’environ 1540, offrande du Protos Séraphim



Fig. 4. Monastère de la Grande Lavra. La Vierge «Áxion Estin», copie de 1933.

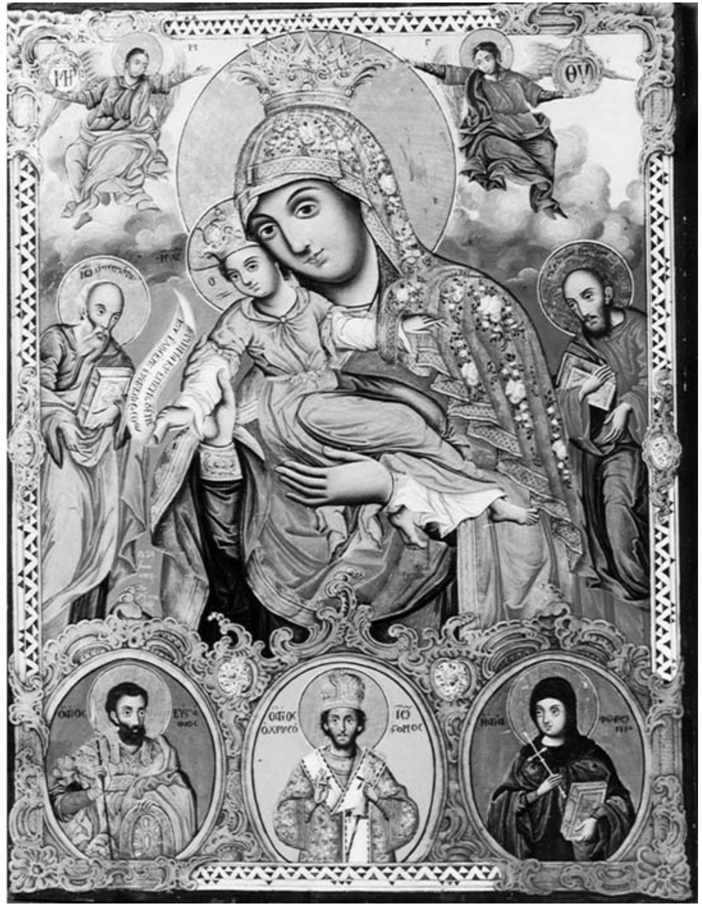


Fig. 5. Monastère de Vatopédi. La Vierge «Áxion Estin», copie du milieu du XIX^{e} siècle.



Fig. 6. Monastère de Vatopédi. La Vierge «Áxion Estin», copie de la deuxième moitié du XIX^{e} siècle.



Fig. 7. Monastère Sokolski, Bulgarie. Copie de la Vierge «Áxion Estin», datant de 1836, avec les 24 strophes de l'Hymne acathiste et des prophètes.



Fig. 8. Protaton. Plateau de 1851 orné de la Vierge «Áxion Estin» portant l’appellation «I PROTAITISSA».



Fig. 9. Collection privée. Gravure sur cuivre de 1790. La Vierge «Áxion Estin».

Зборник радова Византолошког института XLIV, 2007
Recueil des travaux de l'Institut d'études byzantines XLIV, 2007

УДК: 75.046:27-312.47(497.11)

МИОДРАГ МАРКОВИЋ (Београд)

ЈЕДАН ПРИМЕР УТИЦАЈА ЈЕВАНЂЕЛИСТАРА НА ИКОНОГРАФИЈУ СРЕДЊОВЕКОВНОГ ЗИДНОГ СЛИКАРСТВА

У тексту се указује на специфично иконографско решење сцене *Христове посете кући Марте и Марије* у појединим задужбинама краља Милутина (Грачаница, Хиландар и Св. Никита). У њему се јавља фигура жене која се, издигнута над другима, гестом десне руке обраћа Христу. Она се не помиње у Лукином опису Христове посете Марти и Марији (Лк 10:38–42), него у једном другом пасусу Лукиног текста (Лк 11:27–28). Међутим, два наведена пасуса чине једно зачало у јеванђелистару. Та околност довела је до стварања необичног иконографског решења, које представља ретко сведочанство о утицају јеванђелистара на иконографију средњовековног живописа.

Утицај јеванђелистара на програм и иконографију средњовековног зидног сликарства није у довољној мери проучен.[1] Нешто више писано је једино о вези која је постојала између редоследа читања јеванђељских зачала на богослужењу током црквене године и распореда појединих сцена из циклуса Христових чуда и поука у декоративном програму православних храмова. Још је Габријел Мије утврдио да су јеванђељска читања у неколико узастопних недеља између Ускрса и Духова (четврта, пета и шеста недеља) условила доста често груписање представа *Исцељења раслабљеног*, *Сусрета Христа са Самарјанком* и *Исцељења слепог*.[2] Те три представе насликане су једна до друге у многим византијским и српским црквама.[3] Понегде је поменута програмска целина проширена

[1] О јеванђелистару, његовој намени, типовима и садржини в. нпр. *E. C. Colwell*, *D. W. Riddle*, Prolegomena to the study of the lectionary text of the Gospels, Chicago 1933; *Л. П. Жуковская*, Типология рукописей древнерусского полного апракоса XII–XIV вв. в связи с лингвистическим изучением их, in: Памятники древнерусской письменности (язык и текстология), Москва 1968, 199–332; *M.-L. Dolezal*, The Middle Byzantine Lectionary: Textual and pictorial expression of liturgical ritual, Chicago 1991 (непубликована докторска дисертација), 74–148.

[2] *G. Millet*, Recherches sur l'iconographie de l'évangile au XIV^{e}, XV^{e} et XVI^{e} siècle, Paris 1916, 34–35, 38.

[3] В. нпр. С. *Петковић*, Зидно сликарство на подручју Пећке патријаршије 1557–1614, Нови Сад 1965, 98; *P. A. Underwood*, Some Problems in Programs and Iconography of Ministry Cycles, in:

Преполовљењем празника, такође на основу литургијских читања јеванђеља.[4] Наиме, у среду четврте недеље по Ускрсу чита се зачало у којем се говори о Христовом учењу у синагоги у време половине јеврејског Празника сеница (Јн 7, 14–30).[5] Повезаност избора и распореда осталих сцена циклуса Чуда и поука с редоследом читања јеванђељских перикопа на богослужењу није потврђена већим бројем примера, па поузданији закључци о ширем програмском утицају јеванђелистара на поменути циклус засад нису могући.[6] Чини се, међутим, да су зачала која се читају на Велики четвртак и Велики петак пресудно утицала на одабир сцена уврштених у циклус Христових страдања.[7] Сасвим је вероватно, такође, да су тзв. васкрсна јеванђеља (једанаест зачала читаних на јутрењу, сваке недеље по једно, најпре од прве до једанаесте седмице по Духовима, а онда од дванаесте седмице изнова, у три узастопна низа, закључно с недељом пете седмице поста) представљала основу за формирање циклуса Христових посмртних јављања.[8] На другој страни, рекло би се да је утицај јеванђелистара на иконографију зидног сликарства био сасвим спорадичан. Једно од ретких сведочанстава о томе да је он ипак постојао јесте специфично иконографско решење сцене *Христове посете Марти и Марији*, сачувано у неколико задужбина краља Милутина — Грачаници, хиландарском католикону и Светом Никити код Скопља (црт. 1, сл. 1, 2).

Представа Спаситељеве посете Марти и Марији, која спада у циклус Христових чуда и поука, надахнута је текстом Лукиног јеванђеља (10, 38–42). Свети Лука саопштава да је Христос, путујући у Јерусалим, стигао у једно село, у којем га је у своју кућу примила жена по имену Марта.[9] Њена сестра Марија села је

The Kariye Djami, vol. 4, ed. *P. A. Underwood*, Princeton 1975, 253, 257–262; *Б. Тодић*, Грачаница. Сликарство, Београд–Приштина 1988, 71–72.

[4] Таква пракса карактеристична је нарочито за уметност епохе турске власти на Балкану, в. *Петковић*, Зидно сликарство, 97–98; *исти*, Манастир Света Тројица код Пљеваља, Београд 1974, 54, 60–61.

[5] За редослед читања јеванђељских зачала у седмицама између Ускрса и Духова в. нпр. *Ј. Врана*, Вуканово еванђеље, Београд 1967, 111–162; *Dolezal*, Middle Byzantine Lectionary, 304–306.

[6] Изузетак су у том погледу фреско-декорације цркава осликаних у епохи тзв. поствизантијске уметности. Тада настају бројне програмске целине у којима су сцене из Христовог земаљског живота распоређене у складу с редоследом јеванђељских читања у седмицама пред велики пост, после Пасхе или после Педесетнице. При томе је у појединим црквама повезаност програма с јеванђелистаром експлицитно изражена одговарајућим натписима на фрескама, в. *Петковић*, Зидно сликарство, 95–99; *исти*, Манастир Света Тројица, 60–61.

[7] В. нпр. *Б. Тодић*, Српско сликарство у доба краља Милутина, Београд 1998, 132–140. О делу јеванђелистара који се односи на Страсну седмицу, в. *Dolezal*, о. с., 112–120, 309–310 (са старијом литературом).

[8] В. нпр. *Millet*, Recherches, 38–40; *Тодић*, н. д., 140–146; *N. Zaras*, The Iconographical Cycle of the *Eothina* Gospel pericopes in Churches from the Reign of King Milutin, Зограф 31 (2006–2007), 97–114 (с нагласком на читањима васкрсних јеванђеља на јутрењу и литургији у одређеним данима између Ускрса и Духова); о неким позним примерима утицаја васкрсних јеванђеља на програм зидног сликарства в. *Петковић*, Зидно сликарство, 99–100; *исти*, Манастир Света Тројица, 54, 59–60. О васкрсним јеванђељима као делу јеванђелистара в. *Dolezal*, о. с., 120–121, 251–252, 312.

[9] На основу Јеванђеља по Јовану закључује се да је реч о Марти, сестри Лазара из Витаније, кога је Христос васкрсао четири дана после смрти (Јн 11, 1–45; 12, 1). Витанија је село на источној страни Маслинове горе.



Црт. 1 Христос код Марте и Марије. Грачаница, око 1320 (цртеж Б. Живковић)

крај Христових ногу и почела да слуша његову беседу. Тада је Марта, у жељи да што боље дочека госта, запитала: *Госӣоде! Зар ӣи не мариш шӣо ме сесӣра моја осӣави саму да служим? Реци јој дакле да ми ӣоможе*. Христос јој је одговорио следећим речима: *Марӣа! Марӣа! Бринеш се и ӣрудиш за много. А само је једно ӣоӣребно. Али је Марија добри дио изабрала, који се неће узеӣи од ње*.[10]

У све три поменуте Милутинове задужбине иконографско решење највећим делом одговара тексту јеванђеља. Пред архитектонским кулисама, које наговештавају да се радња догађа у затвореном простору, насликан је већи број фигура. Међу њима је једино Христос обележен нимбом. Он седи на дрвеној клупици и обраћа се жени која стоји поред њега. То је свакако Марта. Њена сестра Марија седи крај Христових ногу. Уз Христа су Петар и још један или двојица ученика, док су иза Марте насликани бројни посматрачи догађаја, мушкарци и жене. Ни они, а ни апостоли, нису поменути у Лукином тексту. Појаву фи-

[10] О богословском тумачењу тих Христових речи в. нпр. неколико проповеди светог Августина, епископа ипонског (398–430), или тумачење Јеванђеља по Луки светог Теофилакта, архиепископа охридског (1090–1108): PL 38, cols. 613–618, 925, 967–970; Благовестник, или Толкование Блаженного Феофилакта, архиепископа Болгарского, на святое Евангелие, ч. III, Казань 1907[4], 121–123. Уп. и *E. Laland*, Die Martha-Maria-Perikope Lukas 10, 38–42: ihre kerygmatische Aktualität für das Leben der Urkirche, Studia theologica 13/1 (1959), 70–85; J. Dupont, *De quoi est-il besoin (Lc X,42)?* in: Text and interpretation: studies in the New Testament presented to Matthew Black, ed. *E. Best — R. M. Wilson*, Cambridge — New York 1979, 115–120.

гура ученика, међутим, лако је објаснити, јер се оне скоро увек, у мањем или већем броју, јављају уз Христа у сценама из циклуса Чуда и поука. Поред тога, из јеванђељског пасуса о којем је овде реч наслућује се да је Христос ушао у село праћен ученицима (*А кад иђаху йуѿем и он уђе у једно село*…). Што се тиче фигура иза Марте, на први поглед могло би се претпоставити да оне представљају Јудејце, исте оне који се, на основу помена у 19. и 31. стиху 11. главе Јеванђеља по Јовану, понегде појављују у дому Марте и Марије у оквиру епизода насликаних уз *Васкрсење Лазарево*.[11] Ипак, таква претпоставка није прихватљива због тога што се међу поменутим фигурама на представама у Грачаници, Хиландару и Светом Никити издваја жена која се, издигнута над другима, гестом десне руке обраћа Христу. Управо том фигуром може се објаснити необично иконографско решење и показати његова веза с јеванђелистаром. Наиме, јеванђељски одељак који говори о Христовој посети Марти и Марији (Лк 10, 38–42) чита се на литургији на празнике Рођења и Успења Богородице, а при том се из јеванђелистара читају и 27. и 28. стих 11. поглавља Лукиног јеванђеља.[12] У тим стиховима наводи се разговор вођен између Христа и једне жене приликом Спаситељевог обраћања фарисејима који су га искушавали тражећи му знак с неба. Жена је, препознавши Господа, *йодигла глас* како би се издвојила из масе и рекла: *Благо уѿроби која ѿе је носила, и сисама које си сисао!* Иако је реч о два различита догађаја и два различита поглавља Лукиног текста, поменути пасуси су у јеванђелистару спојени у једно зачало.[13] Штавише, повезани су на такав начин да њиховим заједничким читањем проистиче како се жена обратила Христу док је он разговарао с Мартом. Илустрације ради, наводимо одговарајуће место из Вукановог јеванђеља, написаног почетком XIII века:

вь врѣме ѡн(о): вьниде ї(исоу)сь вь весь єтероу. жена же нѣкаꙗ именемь марьѳа: приєть и вь домь свои: и се єи бѣ сестра именемь мариꙗ: ꙗже сѣдьши при ногоу ї(исоу)сьвоу слыїшаше слово єго: марьѳа же мльвлѣше ѡ множѣ слоужьбѣ: ставьши же рече г(оспод)и не брѣжеши ли ꙗко сестра моꙗ єдиноу ме ѡстави слоужити: р[ь]ци оубо єи да ми поможеть: ѡт(ь)вѣщавь же ї(исоу)сь рече єи. марьѳа марьѳа печеши се и мльвиши ѡ множѣ: єдино же єсть на потрѣбоу: мариꙗ бо благоую чьсть избра: ꙗже не ѡтиметь се ѡт(ь) неє: бысть же єгда г(лаго)лаше с[ї]е: вьздвигьши гласЬ нѣкаꙗ жена ѡт(ь) народа рече ємоу. благословленоє чрѣво носьшеє те. и сосьца єже єси сьсаль: ѡнь же рече. тѣмь же оубо блажени слышещеи слово б(о)жиє и хранѣще є.[14]

---

[11] В. нпр. *W. Taylor Hostetter, Jr.*, In the heart of Hilandar. An interactive presentation of the frescoes in the main church of the Hilandar monastery on Mt. Athos, Beograd 1998 (CD-ROM); *М. Марковић*, Првобитни живопис главне манастирске цркве, у: Манастир Хиландар, прир. *Г. Субоѿић*, Београд 1998, 238.

[12] В. нпр. *Mateos*, Typicon, I, 20–21, 370–371; *J. Vrana*, l'Évangéliaire de Miroslav. Contribution à l'étude de son origine, The Hague 1961, 179, 200; *Dolezal*, o. c., 310.

[13] Оно се у новијој литургијској пракси означава као *зачало 54*, в. нпр. **Новый завѣтъ Г(оспо)да нашегѡ Іи(соу)са Хр(ис)та**, London–Dunstable 1959, 226 (**с҃к҃ѕ**); *В. Николајевић*, Велики типик (устав црквени), Београд 1984[4], 59, 159.

[14] Цитирано према: *Врана*, Вуканово еванђеље, 467–468 (л. 180ав, 180гд). На исти начин два пасуса Лукиног текста спојена су и у грчким јеванђелистарима. Као пример наводимо један

Иконографско решење примењено у Грачаници, хиландарском католикону и Светом Никити код Скопља појавило се као последица описаног спајања два одељка из Лукиног јеванђеља у једно зачало. Такво решење је, судећи по сачуваним примерима, било својствено само сликарству у задужбинама краља Милутина.[15] Осим у њима, ни на једној познатој представи *Христове посете Марти и Марији*, византијској или српској, не појављује се трећа женска фигура која се издваја из групе посматрача и обраћа Христу. Углавном је, уз мање варијације, скоро дословно илустрован текст последњих стихова 10. поглавља Јеванђеља по Луки. Један од најстаријих и најлепших примера сачуван је у раскошно украшеном јеванђелистару из збирке светогорског манастира Дионисијата (*cod. 587*, fol. 118v), насталом у другој половини XI века.[16] Ту је Христос приказан у полулежећем ставу, попут Римљанина на свечаном обеду. Поред његовог лежаја је сто на којем треба да буде постављена трпеза. Уз лежај, крај Христових ногу, седи Марија на столици без наслона. Иза ње, на улазним вратима куће, стоји Марта и гестом леве руке обраћа се госту (сл. 3). Нешто су другачије представе тог догађаја у илустрованим четворојеванђељима. На њима се обично, без обзира на време настанка рукописа, појављују и фигуре појединих Христових ученика (сл. 4),[17] али и такво решење, као што је поменуто, могуће је објаснити последњим стиховима 10. поглавља Јеванђеља по Луки. У зидном сликарству било је, међутим, и слободнијих иконографских тумачења Христове посете Марти и Марији. Тако је, на пример, анонимни грчки сликар у Раваници нешто пре 1389. године, поред Христа, Марте, Марије и групе апостола, насликао још две фигуре — непознатог мушкарца и једну жену која стоји поред улаза у Мар-

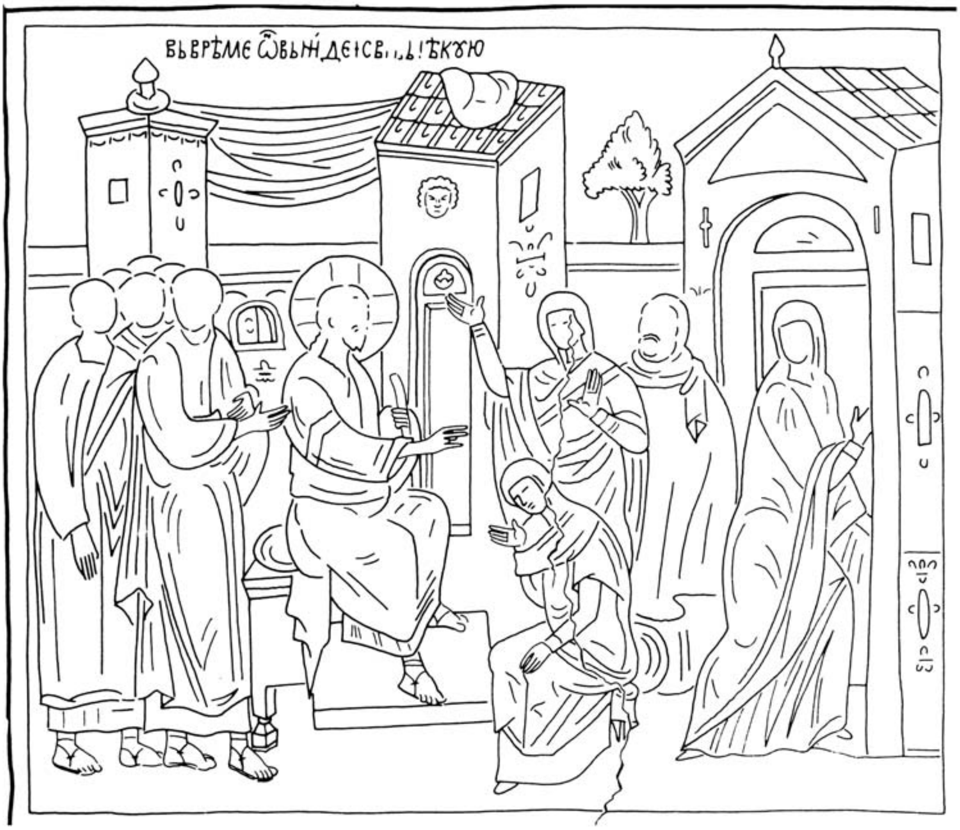
---

рукопис из Ватиканске библиотеке, настао током последњих деценија XI века (*Vat. gr. 1156*, fols. 247r, 247v и 248r).

15 Поменуте три цркве једине су задужбине краља Милутина у којима је добро сачувана представа *Христове посете Марти и Марији*. Остаци натписа на једној фресци која краси горњу зону северног зида источног крака крста цркве Светог Ђорђа у Старом Нагоричину показују, међутим, да је *Христова посета Марти и Марији* била насликана и у тој цркви, в. *Б. Тодић*, Старо Нагоричино, Београд 1993, 75, сл. 60 и 69 (сцена изнад фигуре пророка Захарије). Нажалост, фреска је веома оштећена, па се не може говорити о свим појединостима њеног иконографског решења. Известно је само то да су три главне фигуре — Христос, Марта и Марија — биле распоређене као на представи у Грачаници.

16 О том рукопису в. *S. M. Pelekanidis*, *P. C. Christou*, *Ch. Tsioumis*, *S. N. Kadas*, The Treasures of Mount Athos. Illuminated manuscripts I, Athens 1974, 162–219, 434–446; *Ch. Walter*, The Date and Content of the Dionysiou Lectionary, Δελτίον ΧΑΕ 13 (1985/1986), 181–189; *Т. Масуда*, Η Εικονογράφηση του χειρογράφου αριθ. 587μ. της Μονής Αγίου Διονυσίου στο Άγιο Όρος. Συμβολή στη μελέτη των Βυζαντινών Ευαγγελισταρίων, Солун 1990; *Dolezal*, о. с., 64–65, 127–128, 197–218 (са осталом важнијом литературом).

17 Илустрације ради, овде наводимо по један пример из XI, XII и XIV века. Реч је о јеванђељима из Националне библиотеке у Паризу (*gr. 74*), фирентинске Лауренцијане (*Plut. VI, 23*) и Британског музеја у Лондону (*Add. 39627*). Сва три рукописа су публикована: *H. Omont*, Évangiles avec peintures byzantines du XIe siècle, Paris 1908 (за репродукцију *Христове посете Марти и Марији* в. Т. 117/1); *T. Velmans*, Le tétraévangile de la Laurentienne, Florence, Laur. VI, 23, Paris 1971 (pl. 49/fig. 222); *Л. Живкова*, Четвероевангелието на цар Иван Александър, София 1980 (Т. XXXIII). У исцрпно илустрованим четворојеванђељима појављује се и илустрација стихова Лк 11, 27–28 (сл. 5), али одвојено од представе Христове посете Марти и Марији, уз одговарајући део текста Јеванђеља по Луки, cf. *Velmans*, о. с., pl. 50/fig. 225.



Црт. 2 Христос код Марте и Марије. Раваница, око 1387

тин дом (црт. 2). Иако је натпис који прати представу преузет из јеванђелистара — **вь вр̑ѣме ѡн(о) вьниде і(исоу)с(ь) в⟨ь вес⟩ь ⟨н⟩ѣкѹю** — та жена због свог става и гестикулације не може бити доведена у везу са 27. стихом 11. поглавља Јеванђеља по Луки.[18]

И у ерминији Дионисија из Фурне, састављеној око 1730. године на основу старијих сликарских приручника и средњовековне иконографске традиције, опис сцене (назване *Христос у гостима код Марте*) представља нешто слободније тумачење пасуса из 10. поглавља Лукиног текста, али без утицаја јеванђелистара: *Кућа и у њој Христос седи на клупи, иза њега апостоли. Марија, седећи тик уз*

[18] *Б. Живковић*, Раваница. Цртежи фресака, Београд 1990, 23; *М. Беловић*, Раваница. Историја и сликарство, Београд 1999, 124, сл. LXVIII. Идентификација поменуте фигуре са женом о којој говори 27. стих 11. поглавља Лукиног текста била би тешко прихватљива и због тога што је Марта, као главни актер представе, у већини сачуваних примера представљена одмах поред Христа. При томе је обично приказана у истом ставу и са истом гестикулацијом као жена која стоји поред Марије на раваничкој представи.

његове ноге, гледа пажљиво у њега. Насупрам Христа припремљена трпеза, а Марта на њу ставља покривену чинију и друга јела, гледајући Христа.[19]

Порекло особеног иконографског решења у неколико Милутинових задужбина остаје непознато. Најлогичније је помишљати да су два одвојена пасуса из Лукиног текста заједно била илустрована у неком илуминираном јеванђелистару византијског порекла. Потрага за таквим рукописом, међутим, до сада није донела потврду наведене претпоставке. У једином нама познатом јеванђелистару у којем је насликана *Христова посета Марти и Марији* — поменутом кодексу *бр. 587* из Дионисијата — иконографско решење представља ликовни израз последњих стихова 10. поглавља Јеванђеља по Луки (сл. 3). Два стиха из 11. поглавља Лукиног текста, која такође чине део текста зачала читаног на литургији Рођења и Успења Богородице, нису утицала на иконографију представе у чувеном светогорском кодексу, иако она у њему илуструје управо то зачало. Представа се, иначе, налази на месту на којем се поменуто зачало први пут појављује у јеванђелистару, у оквиру читања предвиђених за празник Рођења Богородице (8. септембар, *fol. 118v*).[20] Друго место у јеванђелистару где се помиње исто зачало, у вези са његовим читањем за празник Успења (15. август), илуминирано је представом смрти Богородичине (*fol. 163v*).[21] *Успење Богородице* насликано је на одговарајућем месту у још неколико јеванђелистара,[22] док се уз перикопу која се чита на литургији 8. септембра понегде јавља представа *Рођења Богородице* или фигура Мајке Божије.[23] Најчешће је, ипак, тај део текста остајао без илустрације, што се може објаснити околношћу да велика већина византијских илуминираних јеванђелистара или уопште није имала фигурални украс или је он био сведен на портрете јеванђелиста.[24] При томе је за наше ис-

---

[19] *М. Медић*, Стари сликарски приручници, III. Ерминија о сликарским вештинама Дионисија из Фурне, Београд 2005, 282–283. Према истој ерминији, *Гостопримство Мартино* помиње се као једна од сцена које треба да красе „први ред" (у ствари, горњу зону живописа) манастирске трпезарије (*Медић*, н. д., 540–541).

[20] Зачало које се чита на јутрењу празника Рођења Богородице (Лк 1, 39–49, 56) илустровано је у дионисијатском јеванђелистару одговарајућом представом *Посете Марије Јелисавети* (fol. 117v). Cf. Treasures of Mount Athos, I, 187, 192, 440–441, Figs. 232, 238; *Walter*, The Date and Content, 185, 188; *Dolezal*, o. c., 208.

[21] Treasures of Mount Athos, I, 216, 445, Fig. 272; *Walter*, o. c., 186; *Dolezal*, o. c., 208.

[22] Cf. нпр. јеванђелистаре из светогорских манастира Ивирона (*cod. 1*, XI век) и Лавре (тзв. Фокино јеванђеље из манастирске ризнице, прве деценије XII века), као и јеванђелистар *M639* из Библиотеке Морган у Њујорку (последње деценије XI века): Treasures of Mount Athos, II, Fig. 6, III, Fig. 8; *K. Weitzmann*, Byzantine Liturgical Psalters and Gospels, London 1980 (XIV, Fig. 330); *Dolezal*, o. c., 195.

[23] *Рођење Богородице* је, на пример, насликано у раскошном цариградском јеванђелистару који се чува у Ватикану (*Cod. gr. 1156*), док се фигура Мајке Божије јавља као украс зачала која се читају 8. септембра у поменутом јеванђељу из Библиотеке Морган (*M639*), cf. *Dolezal*, o. c., 194, 344.

[24] Пописи средњовековних грчких јеванђелистара показују да је од преко две хиљаде сачуваних рукописа само око двадесет имало богату фигуралну декорацију, в. Dolezal, o. c., 61 n. 138, 80–81, 146–147, 150–152 (са одговарајућом литературом, којој треба придодати најновије издање инвентара сачуваних рукописа: *K. Aland*, Kurzgefasste Liste der griechischen Handschriften des Neuen Testaments, Berlin — New York 1994[2]). За илуминацију византијских јеванђелистара в. и *А. Ксингопулос*, Το ιστορημένον ευαγγέλιον του Ελληνικού Ινστιτούτου Βενετίας, Thesaurismata 1 (1962), 63–88; *K. Wietzmann*, The Narrative and Liturgial Gospel Illustration, in: *idem*, Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illumination, Chicago 1971, 247–270; *idem*, Byzantine Liturgical Psalters

траживање веома важна чињеница да су по одсуству наративних илустрација посебно карактеристични јеванђелистари из времена владавине династије Палеолога.[25] И украс српских јеванђелистара из те епохе сведен је на иницијале, понеку заставицу и, понегде, портрете јеванђелиста.[26] Не сме се, ипак, сасвим искључити могућност да је у неком од данас непознатих или непубликованих рукописних јеванђеља, византијских или српских, постојало иконографско решење које је примењено у живопису појединих задужбина краља Милутина.

Евентуална помисао да је решење могло стићи са Запада не чини се прихватљивом. Наиме, *Христова посета Марти и Марији* и у латинским јеванђелистарима (сл. 6) представљана је на основу јеванђељских стихова у којима је описана (Лк 10, 28–32),[27] иако су и у одговарајућој перикопи лекционара Римске цркве тим стиховима придодати 27. и 28. стих 11. поглавља Јеванђеља по Луки.[28] Утицај јеванђелистара није видљив ни на сачуваним представама *Христове посете Марти и Марији* у средњовековном зидном сликарству западноевропских земаља (сл. 7).[29]

---

and Gospels; *S. Tsuji*, Byzantine Lectionary Illustration, in: Illuminated Greek manuscripts from American collections, ed. *G. Vikan*, Princeton 1973, 34–39; *C. Καδας*, Η εικονογράφηση των Ευαγγελισταρίων του Αγίου Όρους, in: Αφιέρωμα στη μνήμη Στυλιανού Πελεκανίδη, Солун 1983, 54–67; Treasures of Mount Athos, I–IV; *Dolezal*, o. c., 149–217, 260–290; *I. Spatharakis*, Corpus, 94 (s. v. lectionaires).

25 О томе cf. *Dolezal*, o. c., 61 n. 138, 80–81, 150–152; *H. Buchthal — H. Belting*, Patronage in Thirteenth-century Constantinople. An Atelier of Late Byzantine Book Illumination and Calligraphy, Washington 1978, 81–90, 105–107, 120, Pls. 32–36; *K. Maxwell*, Another lectionary of the „Atelier“ of the Palaiologina. Vat. gr. 352, DOP 37 (1983), 47–54, figs. 1–8; *R. S. Nelson — J. Lowden*, The Palaeologina Group: Additional Manuscripts and New Questions, DOP 45 (1991), 59–68; *Spatharakis*, Corpus, nrs. 187, 208, 209, 212, 213, 229, 248, 262, 277, 280, 287, 296.

26 *Д. Богдановић*, Каталог ћирилских рукописа манастира Хиландара, Београд 1978, бр. 8, 9, 14, 31, 63; *J. Максимовић*, Српске средњовековне минијатуре, Београд 1983, 91, 98, 104–105.

27 Cf., нпр., *J. M. Plotzek*, Das Perikopenbuch Heinrichs III. in Bremen und seine Stellung innerhalb der Echternacher Buchmalerei, Köln 1970 (непубликована докторска дисертација), 169–172; Evangelistar Kaiser Heinrichs III: Faksimile-Ausgabe des Codex Ms. b. 21 der Universitätsbibliothek Bremen, ed. *G. Knoll*, Wiesbaden 1981, fol. 115; *E. G. Grimme*, Das Evangeliar Kaiser Ottos III. im Domschatz zu Aachen, Freiburg-Basel-Wien 1984, 63–64; *idem*, Das Evangelistar von Gross Sankt Martin. Ein kölner Bilderzyklus des hohen Mittelalters, Freiburg-Basel-Wien 1989, 92, 99; *H. Fillitz, R. Kahsnitz, U. Kuder*, Zierde für ewige Zeit. Das Perikopenbuch Heinrichs II, Frankfurt am Main 1994, 130, T. 47.

28 Та перикопа је, међутим, читана само на празник Успења Богородице, док је 8. септембра читано зачало Лк 1, 39–47 (по неким изворима, и зачало Јн 15, 1–11), в. нпр. *E. Ranke*, Das kirchliche Pericopensystem aus den ältesten Urkunden der Römischen Liturgie dargelegt und erläutert, Berlin 1847, XLIII–XLIV, XC; *Plotzek*, op. cit., 169; *Fillitz, Kahsnitz, Kuder*, op. cit., 130.

29 Карактеристичан пример сачуван је у фирентинској цркви Санта Кроче, у капели *Rinuccini*. Представу *Христове посете Марти и Марији* у тој капели урадио је око 1365. године Ђовани да Милано, следбеник Ђота и Симонеа Мартинија, в. *R. Fremantle*, Florentine Gothic painters. From Giotto to Masaccio, London 1975, 181–191, Figs. 364, 373, 374.

Miodrag Marković

AN EXAMPLE OF THE INFLUENCE OF THE GOSPEL LECTIONARY ON THE ICONOGRAPHY OF MEDIEVAL WALL PAINTING

The influence of the Gospel lectionary (*evangelistarion*) on the iconography of medieval wall painting was rather sporadic. One of the rare testimonies that it did exist, nevertheless, is the specific iconographic formula for the scene of *Christ in the house of Martha and Mary*, preserved in a number of King Milutin's foundations — Gračanica (ca. 1320), Chilandar katholikon (1321) and St. Nicetas near Skopje (ca. 1324). In all three churches, the iconographic formula corresponds for the most part to the description in the Gospel (Lk 10, 38–42). A large number of figures were painted against an architectural background, intimating that the action in the event was taking place indoors (draw. 1, figs. 1, 2). Among the figures, only Christ is marked by a halo. He is sitting on a small wooden bench, and addressing a woman, who is standing in front of him. This is certainly Martha. Her sister Mary is sitting at the feet of Christ. Next to Christ is Peter, and one or two more disciples, while numerous onlookers, men and women, are depicted behind Martha. There is no mention of either them or the apostles in the Gospel of Luke. The appearance of the disciples' figures, however, is easy to explain because they appear usually in greater or lesser numbers with Christ, in the scenes from the cycle of Christ's Public Ministry. In addition to this, this passage from the Gospel intimates that Christ entered the village in the company of his disciples. As for the figures behind Martha, at a first glimpse, one would assume that they are Judeans, the same ones that sometimes, according to the Gospel of John (11:19–31), appear in the house of Martha and Mary in the episodes painted next to the *Raising of Lazarus*. Still, such an assumption is not plausible because among the mentioned figures in the depictions in Gračanica, Chilandar and St. Nicetas, one can distinguish a woman above the other figures, her right arm raised, addressing Christ. This figure enables an explanation for the unusual iconographic formula and indicates its connection with the *evangelistarion*.

The section of the Gospel that speaks of Christ's visit to Martha and Mary (Lk 10:38–42) is read out during the liturgy of the feasts of the Birth and the Dormition of the Virgin and, in the lectionary, these five verses are accompanied by a reading of two another verses the Gospel of Luke (Lk 11:27–28). The two verses recount the conversation of Christ and a woman during the Saviour's address to the assembled crowd who tempted him, demanding a sign from Heaven. Recognising the Lord, the woman raised her voice so as to be heard above the crowd and said: "Blessed is the mother who gave you birth and nursed you". Two different events and two separated passages from Luke are joined in the lectionary in such a way that from the combination of the readings, it proceeds that the mentioned woman is addressing Christ while he is speaking to Martha. As a result, an iconographic formula emerged that was applied in Gračanica, the Chilandar katholikon and in St. Nicetas near Skopje. Judging by the preserved examples, this formula was characteristic only of the painting in the foundations of King Milutin. None of the other known depictions of *Christ's visit to Martha and Mary*, Byzantine or Serbian, included the figure of a third woman, sin-

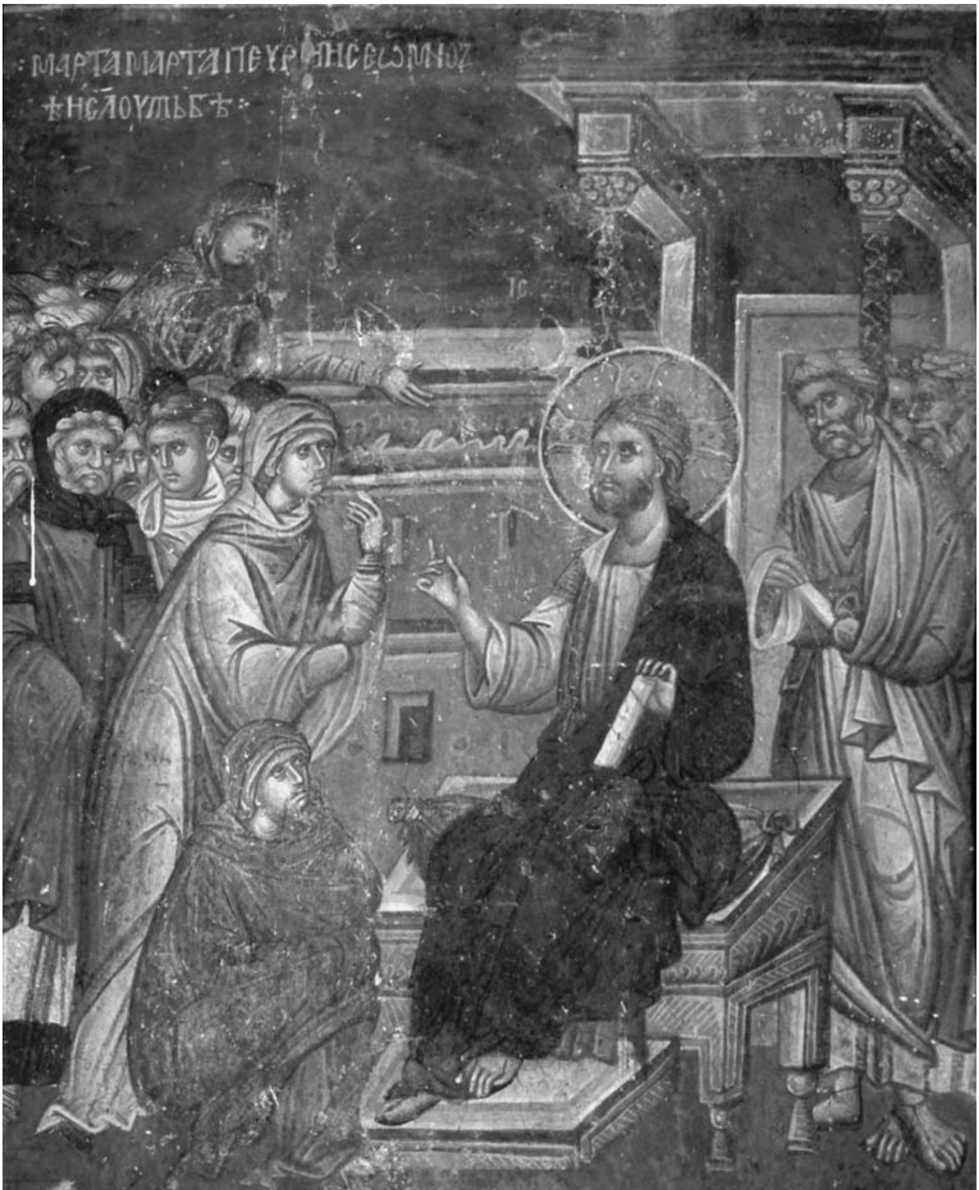
gled out from the mass of onlookers, speaking to Christ. With minor variations, the text of the closing verses of Chapter 10 of the Gospel of Luke was, in the main, almost literally illustrated.

The origin of this unique iconographic formula in several of King Milutin's foundations remains unknown. The most logical thing would be that the combined illustration of the two separate passages from Luke's Gospel came from an illuminated lectionary of Byzantine origin. However, the quests for such a manuscript so far have not confirmed this assumption. In the only lectionary, known to us, which depicts *Christ in the house of Martha and Mary* — the *Dionysiou cod. 587* — the iconographic formula is the pictorial expression of the last verses of Chapter 10 of the Gospel of Luke. The two verses of Chapter 11 in Luke's Gospel, which are also included in the text of the lection, read out during the liturgy of the Birth and of the Dormition of the Virgin, had no effect on the iconography of the scene of *Christ in the house of Martha and Mary* in the famous Dionysiou lectionary, even though in it, the mentioned scene illustrate this very lection. The scene is located in the place where the said lection appears for the first time in the lectionary, within the framework of the readings envisaged for the feast of the Birth of the Virgin (September 8). The second part of the lectionary which refers to the same lection, i.e. to its reading for the feast of the Dormition (August 15), is illuminated with the representation of the death of the Virgin. The *Dormition of the Virgin* is painted in the corresponding place in several more lectionaries, while beside the pericope that is read during the liturgy of the feast of the Birth of the Theotokos, sometimes there was an appropriate depiction of the Birth of the Virgin, or simply a single figure of the Virgin. Most often, however, that part of the lectionary was left without an illustration, which can be explained by the fact that the vast majority of illuminated Byzantine lectionaries either did not have any figural ornamentation or merely contained the portraits of the evangelists. The absence of narrative illustrations is particularly characteristic of the Byzantine lectionaries that originate from the Palaeologan era. The illumination of Serbian lectionaries from that epoch is also reduced to ornamental headpieces, initials, and, in some cases, the evangelist portraits. Nevertheless, one should not altogether exclude the possibility that in some unknown or unpublished Byzantine or Serbian manuscripts of the *evangelistarion*, there was an iconographic formula that was applied in the painting of King Milutin's foundations.

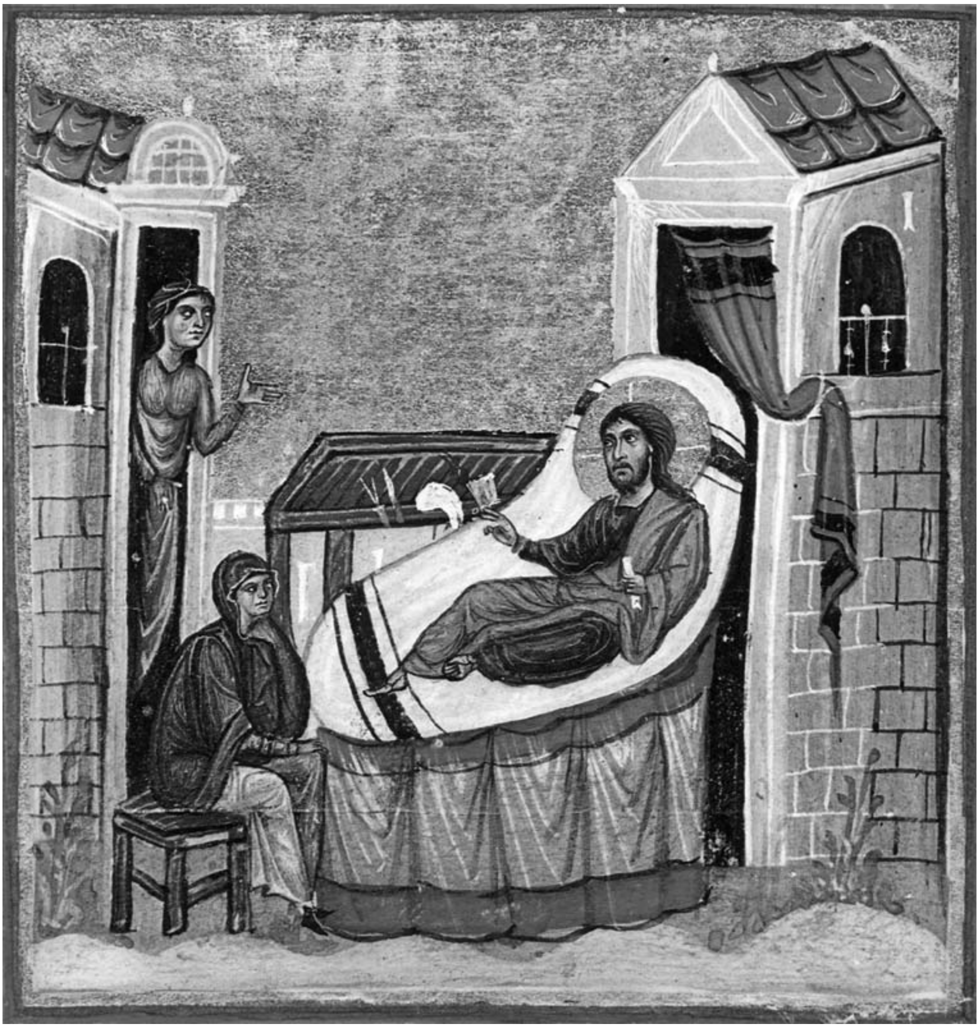
In any case, it does not seem plausible that this unusal iconographic formula may have arrived from the West. The scene of *Christ's visit to Martha and Mary* was also presented in the Latin lectionaries based on the five Gospel verses in which it was described (Lk 10:38–42) even though, in the appropriate pericope of the lectionaries of the Roman Church, these five verses are also accompanied by a reading of two another verses the Gospel of Luke (Lk 11:27–28). The influence of the lectionaries is not visible even in the presentations of *Christ's visit to Martha and Mary* that are preserved in the medieval wall painting of the western European countries.



Сл. 1 Христос код Марте и Марије. Хиландарски католикон, 1321 (ретуширано 1803–1804)



Сл. 2 Христос код Марте и Марије. Свети Никита код Скопља, око 1324



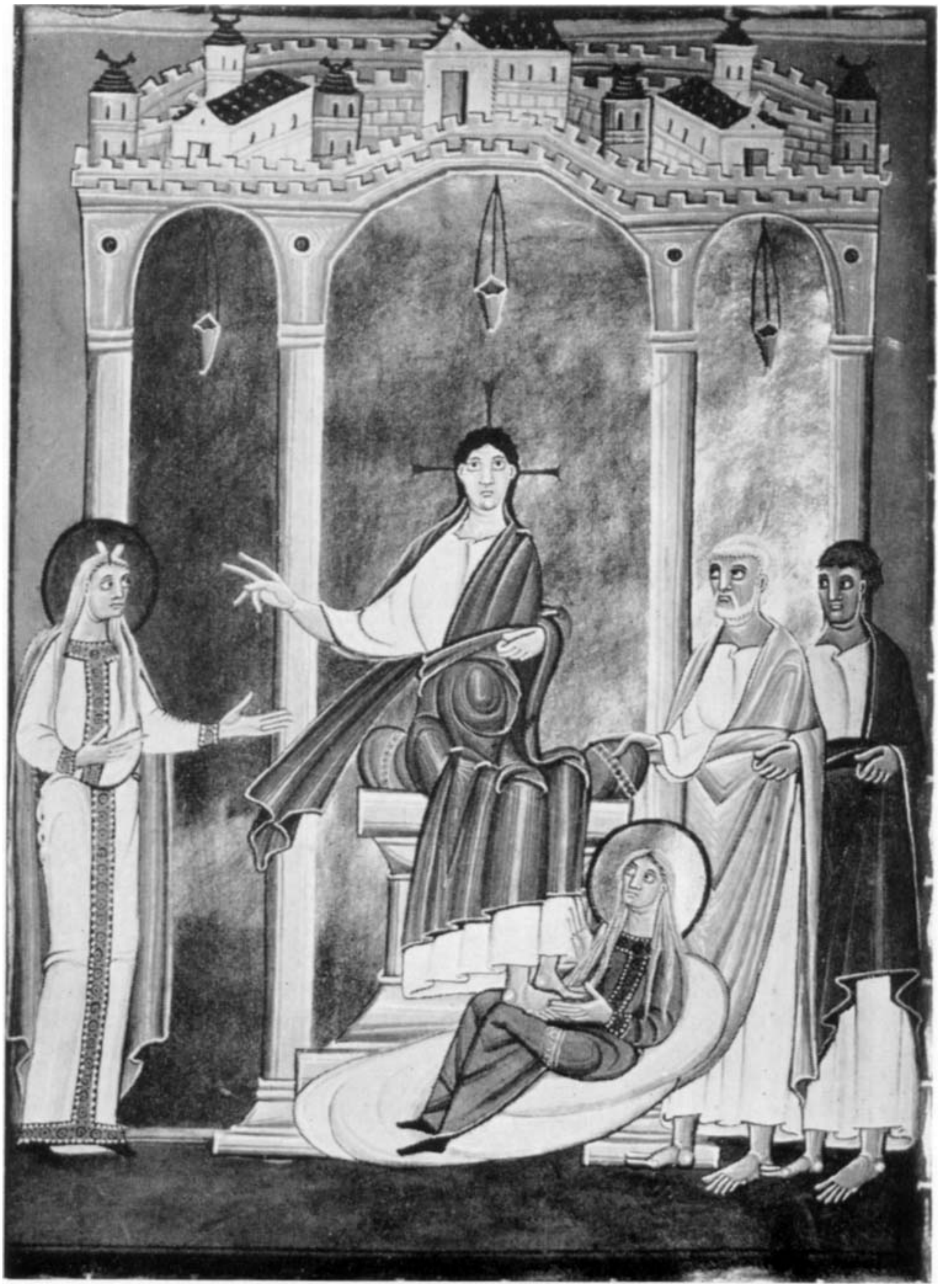
Сл. 3 Христос код Марте и Марије. Јеванђелистар из манастира Дионисијата (*cod. 587*, fol. 118v), друга половина XI века



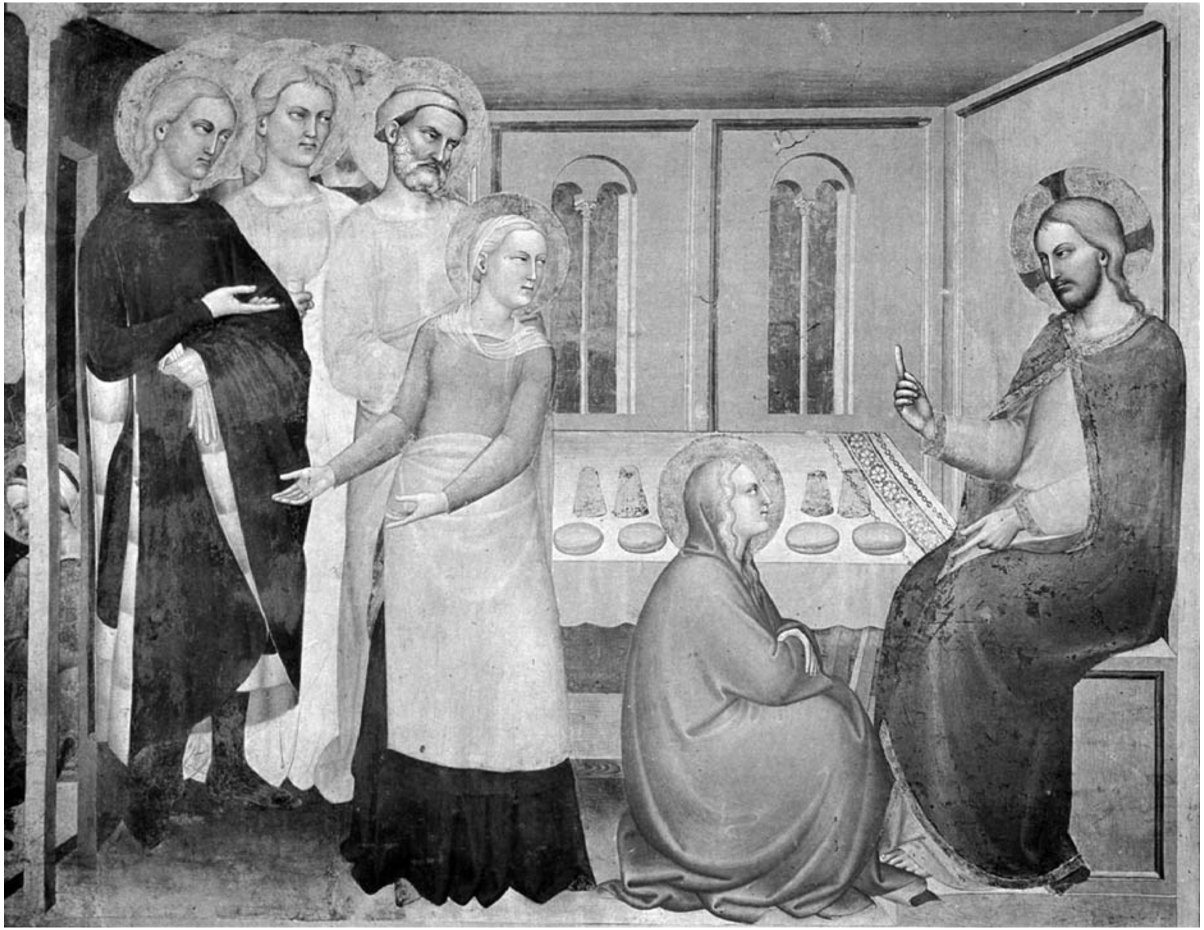
Сл. 4 Христос код Марте и Марије. Четворојеванђеље бугарског цара Ивана Александра (Британски музеј у Лондону, *Add. 39627*, fol. 171r), 1356



Сл. 5 Христос разговара с анонимном женом (Лк 11, 27–28). Четворојеванђеље из фирентинске Лауренцијане (*Laur. VI, 23*, fol. 131r), друга половина XII века



Сл. 6 Христос код Марте и Марије. Књига перикопа немачког краља Хенрика II, Државна библиотека у Минхену (*clm 4452*, fol. 162), око 1010



Сл. 7 Христос код Марте и Марије. Ђовани да Милано, фреска у капели *Rinuccini*, црква Санта Кроче у Фиренци, око 1365

Зборник радова Византолошког института XLIV, 2007
Recueil des travaux de l'Institut d'études byzantines XLIV, 2007

UDC: 75.052:7.032.7/.8](497.11)"13"

MIRJANA GLIGORIJEVIĆ-MAKSIMOVIĆ (Belgrade)

CLASSICAL ELEMENTS IN THE SERBIAN PAINTING OF THE FOURTEENTH CENTURY

In the early 14th century influences of a new style emanating from Constantinople contained reminiscences of classical ideas and forms (contents of compositions, the painted landscape, the human figures, genre scenes based on everyday life, classical figures, personifications and allegorical figures). Towards the end of the century classical influences in painting began to wane.

The early 14th century marked a turning-point in the art of medieval Serbia. It was the time when influences of a new style emanating from Constantinople — the so-called Palaeologan Renaissance — began to reach the country. This renewed wave of reminiscences of classical ideas and forms, had an impact on the paintings in the Serbian churches which was felt until the end of the fourteenth century.[1]

These classical influences were reflected in both the form and the content of the frescoe compositions.[2] They were most apparent in the conception of space, in the proportioning and organization of the compositions. So, many Christian themes and medieval subjects were expressed in classical forms. Especially in the large-scale compositions, involving many figures, the spatial depth is achieved by the sequencing of receding plans, while the represented buildings assume forms suggestive of those of classical architecture.[3] Elaborate architectural structures with porticoes, domes, columns with ornamented capitals, sculptures, reliefs and draperies were often painted.

The painted landscape took on new forms and became more complex and detailed. The flora and fauna were represented in a variety of ways; many kinds of

[1] *S. Dufrenne,* Problèmes iconographiques dans la peinture monumentale du debut du XIVe siècle, Византијска уметност почетком XIV века, Београд 1978, 29–38.

[2] *В. Р. Пешковић,* Неки антички мотиви у старом живопису српском, Strena Buliciana, Београд 1924, 471–475; *С. Радојчић,* Старо српско сликарство, Београд 1966, 85–98; *T. Velmans,* L'héritage antique dans la peinture murale byzantine à l'époque du roi Milutin (1282–1321), Византијска уметност почетком XIV века, Београд 1978, 39–51; *С. Радојчић*, Улога антике у старом српском сликарству, Одабране студије и чланци, Београд — Нови Сад 1982, 65–73.

[3] *Б. Тодић,* Српско сликарство у доба краља Милутина, Београд 1998, 204–205, 214–282.

trees and plants were shown, usually real ones, such as olives and cypresses, although there were occasional representations of fictitious plants. A wide variety of animals, real and painted in a realistic manner, as well as numerous fabulous beasts were painted (fig. 1). They are most often shown in the compositions of the Last Judgment (Gračanica[4]), in which their number and diversity recall classical floor mosaics.

The classical proportioned human figures were more freely disposed in space and their movements became much more vivid, so that prophets and evangelists in the Church of Bogorodica Ljeviška,[5] for example, by their gestures remind classical actors. Representations of nude or almost nude human figures became more common.

A greater number of genre scenes based on everyday life was introduced into the usual illustrations of biblical subjects. They include details like: fishing in the scene of Christ Appearing on the Sea of Tiberias (in Staro Nagoričino[6]), Christ's talking to Peter before Ascention (St. Nagoričino[7]), bathing of the infant in the scenes of the Birth of the Virgin and the Nativity (Staro Nagoričino[8], King's Church in Studenica[9], Hodegetria in Peć[10]), which are reminiscent of classical representations (fig. 2). Also, there are depictions: the boys taking off their clothes in the scene of the Entry into Jerusalem (in Zemen[11]) as well as the boys getting ready to jump into the water or to fish in the scenes of the Baptism (Staro Nagoričino[12], monastery of Presentation of Christ in the Temple at Meteora[13]), then milking of sheep in the Nativity (Meteora[14]) and Eve tearing her hair in the Descent into Hell (Pološko[15]), etc.

---

[4] *В. Р. Пeтковић,* Неки антички мотиви у старом живопису српском, 471–475; *С. Радојчић,* Старо српско сликарство, 119; *T. Velmans,* op. cit., 39–51; *С. Радојчић,* Улога антике у старом српском сликарству, 65–73; *Б. Тодић,* Грачаница, Сликарство, Београд — Приштина 1988, 159–165, tab. IX, fig. 99–100; *Б. Живковић,* Грачаница, Цртежи фресака, Београд 1989, X/1.

[5] *Д. Панић — Г. Бабић,* Богородица Љевишка, Београд 1988², 70–71, 118/2; *Б. Живковић*, Богородица Љевишка, Цртежи фресака, Београд 1991, 10–11.

[6] *G. Millet — A. Frolow,* La peinture du Moyen âge en Yougoslavie, III, Paris 1962, pl. 96/2; *Б. Тодић,* Старо Нагоричино, Београд 1993, 76, 109–110, 132, 135.

[7] *Millet — Frolow,* op. cit., III, pl. 97/2; *Тодић,* op. cit., 73, 109, 132.

[8] *Millet — Frolow,* op. cit., III, pl. 125/2; *Тодић,* op. cit., 75, 100–101, 132.

[9] *Г. Бабић,* Краљева црква у Студеници, Београд 1987, Birth of the Virgin: 52 (XXI), 54 (XXIII–XXV), 63, 170–175, 194–195, 200, 204 , 214, 218, 232, fig. 120–122, 147, draw. VI; Nativity: 13, 49 (XVII), 62, 135, 139, 140, 142–143, 166, 198, 200, 214, 218, 232, fig. 93–95, draw. VI.

[10] *С. Пeтковић,* Пећка патријаршија, Београд 1990, 146, 148, 167–168, fig. 91.

[11] *Л. Мавродинова,* Земенската църква, София 1980, 62, fig. 37; *И. М. Ђорђевић,* Зидно сликарство српске властеле у доба Немањића, Београд 1994, 100, 169.

[12] *R. Hamman-Mac Lean — H. Hallensleben,* Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien vom 11. bis zum frühen 14. Jahrhundert, Giessen 1963, Taf. 276; *Б. Тодић,* Старо Нагоричино, 75, 101, 132.

[13] *Г. Субoтић,* Почеци монашког живота и црква манастира Сретења у Метеорима, ЗЛУМС 2 (1966), 161, fig. 10; *И. М. Ђорђевић,* op. cit., 100, 171.

[14] *Субoтић,* op. cit., 159, сл. 9; *Ђорђевић,* op. cit., 100, 171.

[15] *В. Ј. Ђурић,* Полошко. Хиландарски метох и Драгушинова гробница, Зборник Народног музеја VIII (1975) 331–342; *G. Babić,* Quelques observations sur le cycle des Grandes Fêtes de l'église de Pološko (Macédoine), Cahiers archéologiques XXVII (1978) 172–175; *Ђорђевић,* op. cit., 100, 149.

At the same time, the whole coloring became more vivid and the atmosphere in compositions more serene (King's Church, Studenica[16]).

At the turn of the fourteenth century classical figures made their appearance in the paintings — first Sybil (Arilje[17], Bogorodica Ljeviška[18]), and later some classical philosophers and authors, such as Plato and Plutarch (Bogorodica Ljeviška[19], Žiča[20], Mateič[21]) (draw. 1). They were painted in the lowest zones of the Tree of Jesse, next to Jesse himself, being associated with the Nativity.

A great number of personifications and allegorical figures was introduced into the compositions which had already had an established iconography. Beside the evangelists and church fathers there began to appear young winged girls personifying the Divine Wisdom[22] (Bogorodica Ljeviška[23], St. Ni-



Draw. 1. Bogorodica Ljeviška, Sybil, Plato and Plutarch

16 *Г. Бабић,* Краљева црква у Студеници, 204.

17 *Б. Живковић,* Ариље, Распоред фресака, Београд 1970, 45; *Д. Војводић,* Зидно сликарство цркве Светог Ахилија у Ариљу, Београд 2005, 153, draw. 45.

18 *Д. Медаковић*, Представе античких философа и сивила у живопису Богородице Љевишке, ЗРВИ 6 (1960), 43–57*; С. Радојчић,* Старо српско сликарство, Београд 1966, 95; *Н. Давидовић-Радовановић,* Сибила, царица етиопска у живопису Богородице Љевишке, ЗЛУМС 9 (1973), 27–42; *Д. Панић — Г. Бабић,* Богородица Љевишка, Београд 1988², 75–76, 139; *Б. Живковић,* Богородица Љевишка, 81, 82/4.

19 *Д. Медаковић,* op. cit., 43–55; *Д. Панић — Г. Бабић*, op. cit., 75–76.

20 *М. Кашанин — Ђ. Бошковић — П. Мијовић,* Жича, Београд 1969, 198–199; *Б. Живковић,* Жича, Цртежи фресака, Београд 1991, 11/1.

21 *Н. Окуњев,* Грађа за историју српске уметности. 2. Црква Свете Богородице — Матеић. ГСНД VII–VIII, (1930), 109, сх. II, сл. 20; *Е. Димитрова,* Манастир Матејче, Скопје 2002, 212.

22 *J. Meyendorff,* L'iconographie de la Sagesse divine dans la tradition byzantine, Cahiers archéologiques X (1959), 259–279; *С. Радојчић,* Ликови инспирисаних, Летопис МС 385/4 (1960), 293–301; *A. Grabar,* Les images des poètes et des illustrations dans leurs oeuvres dans la peinture byzantine tardive, Зограф 10 (1979), 13–16.

23 *С. Радојчић,* Улога антике у старом српском сликарству, 69–71; *Д. Панић — Г. Бабић,* op. cit., 70–71, 118–119; *Б. Живковић,* Богородица Љевишка, 10–11.

kita[24], Staro Nagoričino[25], Hodegetria in Peć[26], Lesnovo[27]) and inspiring writers, as Muses[28] did in the ancient times (fig. 3). The scenes illustrating the Book of Proverbs include winged and haloed personifications of the Divine Wisdom as prefigurations of Christ and the Virgin (Gračanica[29], Dečani[30]) (fig. 4). Beside the Divine Wisdom, as a representation illustrating the Book of Proverbs, seven small nude angels were painted, representing the gifts of the Holy Spirit (parekklesion of Transfiguration in Rila[31]).

The Earth was personified as a young woman — Gea, sometimes with a halo and sometimes with a veil or a crown (Gračanica[32]), sitting either on a two-headed dragon (Bogorodica Ljeviška[33]) or on the ground in compositions illustrating the Last Judgment (gallery of the Virgin Peribleptos in Ohrid[34], Gračanica[35]). Elsewhere, the Earth is personified as a woman sitting on a fabulous reptile-like beast (Mateič[36]), or holding a cave in an illustration of the Christmas Hymn (Žiča[37]), or with a hoop — Ocean in an illustration of Psalm 148 (Lesnovo[38]) (fig. 5), or again with a crown instead of Kosmos in the Descent of the Holy Spirit (Kučevište[39]). The

24 *Б. Тодић,* Српско сликарство у доба краља Милутина, 344.

25 *Б. Тодић,* Старо Нагоричино, 95–96; *Б. Тодић,* Српско сликарство у доба краља Милутина, 78–79, 95–96, 322.

26 *С. Пешковић*, op. cit., 146, fig. 86, 88.

27 *С. Габелић,* Манастир Лесново, Београд 1998, 162–163, tab. XXXVIII-XXIX, fig. 74, 77.

28 *P. Murray,* The Muses: creativity peronified? Personification in the Greek World: From Aniquity to Byzantium, London 2004, 147–159.

29 *В. Р. Пешковић,* Фреске са представом Премудрости, Зборник у част Богдана Поповића, Београд 1929, 317–321; *J. D. Ştefănescu,* L'illustration des liturgies dans l'art de Byzance et de l'Orient, Bruxelles 1936, 139–142; *S. Radojčić,* La table de la Sagesse dans la littérature et l'art serbes depuis le début du XIIe jusqu'au début du XIVe siècles, ЗРВИ 16 (1975), 215–224, Pl. 2; *Б. Тодић*, Грачаница, 88, 94, 144–145, 181, 189, 194, 20–204, tab. IV

30 *В. Р. Пешковић,* Манастир Дечани, II, Београд 1941, 50, tab. CCLXVI; *idem,* Фреске с представом Премудрости, 318–320; J. D. Ştefănescu, op. cit., 139–142; J. Meyendorff, op. cit., 270–271; *В. Милановић,* Старозаветне теме и Лоза Јесејева, Зидно сликарство манастира Дечана, Грађа и студије, Београд 1995, 213–241, fig. 1–2; *Б. Тодић — М. Чанак-Медић,* Манастир Дечани, Београд 2005, 356–360, fig. 278–280.

31 *П. Мијовић,* Царска иконографија у српској средњовековној уметности II. Мудрост, Гостољубље и Тријумф у Рили, Старинар н. с. XXII, (1971), 73–82; *Л. Прашков,* Хрельовата кула, София 1973, 21–33, fig. 15–16, 19, 23, 26; *D. Panayotova*, Le Christ Verbe, Sagesse et Lumière sur les fresques de la tour au monastère de Rila, Actes du Congrès international des études byzantines, III Bucarest 1976, 405–410; *Ђорђевић,* Зидно сликарство српске властеле, 100, 136–137, draw. 25.

32 *Б. Тодић,* Грачаница, 161–162; *Б. Живковић,* Грачаница, X/1.

33 *В. Р. Пешковић,* Неки антички мотиви у старом живопису српском, 473–475; *С. Радојчић,* Старо српско сликарство, 92–93; *Д. Панић — Г. Бабић*, Богородица Љевишка, 66–67, 72–73, 138; *Б. Живковић,* Богородица Љевишка, 77.

34 *Ц. Грозданов,* Охридско зидно сликарство XIV века, Београд 1980, 134, draw. 34.

35 *Б. Тодић,* Грачаница, 161–162; *Б. Живковић,* Грачаница, X/1.

36 *Н. Окуњев,* op. cit., 99, cx. IV, 222; *Е. Димишрова,* Илустрацијата на Дамаскиновата Божиќна химна во сликаната декорација на спомениците од XIV век, Balcanoslavica 25 (1998), 146–148, fig. 4–6; *Eadem,* Манастир Матејче, 94.

37 *М. Кашанин — Ђ. Бошковић — П. Мијовић,* Жича, 190–196; *Б. Живковић,* Жича, 40/11.

38 *С. Габелић,* Манастир Лесново, 185, tab. LIV, 89, 91.

39 *И. М. Ђорђевић,* Сликарство XIV века у цркви св. Спаса у селу Кучевишту, ЗЛУМС 17, (1981), 90; *Idem,* Зидно сликарство српске властеле, 100.

personification of the Desert in the form of a young woman with a manger (Žiča[40]) or sitting on a lion (Mateič[41]) was frequently represented together with the personification of the Earth in scenes illustrating the Christmas Hymn of John of Damascus.

The Sea or Ocean was also personified as a young woman sitting on a sea monster in the compositions of the Last Judgment (Gračanica[42]) (fig. 6), or in the scenes of the Baptism of Christ (King's Church in Studenica[43], Staro Nagoričino[44], Dečani[45]). The river Jordan in the scenes of the Baptism of Christ is represented as a half nude elderly man, who holds a jug out of which water issues (Bogorodica Ljeviška[46], King's Church in Studenica[47], Staro Nagoričino[48]), sometimes astride a water monster (Dečani[49]) (fig. 7).

Personifications of the Heaven as a scroll, and of the Sun and the Moon are most frequent in the compositions of the Last Judgment (and the Journey to Emmaus in Bogorodica Ljeviška[50], Gračanica[51], Dečani[52]), in the illustrations of the Genesis (Dečani[53]) or in the illustrations of the last psalms (Lesnovo[54]) (fig. 8). The personifi-

---

40 *М. Кашанин — Ђ. Бошковић — П.Мијовић,* Жича, 190–196; *Б. Живковић,* Жича, 40/11.

41 *Н. Окуњев*, op. cit., 99, draw. IV, 222; *Е. Димитрова,* Илустрацијата на Дамаскиновата Божиќна химна, 146–148, fig. 4–6; *Eadem,* Манастир Матејче, 94.

42 *В. Р. Петковић,* Неки антички мотиви у старом живопису српском, 473–475; *P. Mijović,* La personnification de la Mer dans le Jugement dernier à Gračanica, Χαριστήριον είς Αναστάσιον Κ. Ορλάνδον, I, Athens 1967, 208–219; *Б. Тодић,* Грачаница, 161–162, 208–209, tab. X, fig. 99; *Б. Живковић*, Грачаница, X/1.

43 *Г. Бабић,* Краљева црква у Студеници, 146–150, fig. 99.

44 *Б. Тодић*, Старо Нагоричино, 76, 101–102, 105.

45 *В. Р. Петковић*, Манастир Дечани, II, 30, 60, tab. CLXXIV, CLXXVIII; *М. Марковић,* Циклус Великих празника, Зидно сликарство манастира Дечана, 23, 109, fig. 3; *Б. Тодић — М. Чанак-Медић*, Манастир Дечани, 371–374, fig. 290–291.

46 *В. Р. Петковић,* Неки антички мотиви у старом живопису српском, 475; *Д. Панић — Г. Бабић*, Богородица Љевишка, 72–73, 140; *Б. Живковић*, Богородица Љевишка, 68; *J. Huskinson,* Rivers of Roman Antioch, Personification in the Greek World: From Aniquity to Byzantium, London 2004, 247–264.

47 *Г. Бабић,* Краљева црква у Студеници, 146–150, fig. 99–100.

48 *Б. Тодић*, Старо Нагоричино, 76, 101–102, 105.

49 *В. Р. Петковић,* Манастир Дечани, II, 30, 60, tab. CLXXIV, CLXXVIII; *М. Марковић,* Циклус Великих празника, 23, 109, fig. 3; *Б. Тодић — М. Чанак-Медић,* Манастир Дечани, 371–374, fig. 290–291.

50 Last Jugement: *С. Радојчић,* Старо српско сликарство, 92–93; *Д. Панић — Г. Бабић*, Богородица Љевишка, 72–73, 138, сл. 26; *Б. Живковић*, Богородица Љевишка, 76–77; Journey to Emmaus: *Д. Панић — Г. Бабић,* Богородица Љевишка, 72–73, 122, fig. 13, 25; *Б. Живковић*, Богородица Љевишка, 40.

51 *Б. Тодић,* Грачаница, 161–162; *Б. Живковић,* Грачаница, X/1.

52 *В. Р. Петковић,* Манастир Дечани, II, 53, т. CCLXXII; *S. Djurić,* The Representations of Sun and Moon at Dečani, Дечани и византијска уметност средином XIV века, Београд 1989, 339–346, fig. 4–5, 8; *А. Давидов-Темерински,* Циклус Страшног суда, Зидно сликарство манастира Дечана, 194–195, fig. 1; *Б. Тодић — М. Чанак-Медић,* Манастир Дечани, 448–455, fig. 366.

53 *В. Р. Петковић,* Манастир Дечани, II, 46–50, т. CCLXXII; *Ј. Марковић — М. Марковић,* Циклус Генезе и старозаветне фигуре у параклису Св. Димитрија, Зидно сликарство манастира Дечана, 324–327; *Б. Тодић — М. Чанак-Медић,* Манастир Дечани, 342–343.

54 *С. Габелић*, Манастир Лесново, 184–189, tab. LI–LII, fig. 87.

cations of the Sun and the Moon also appear beside the cross in the compositions of the Crucifixion (Hodegetria in Peć[55], Crucifixion in the Tree of Jesse in Dečani[56]).

Towns and countries were also sometimes personified — e.g. Jerusalem in the scene showing the return of the Virgin after the Ascension (Kučevište[57]) or Egypt in the Council of the Holy Virgin in the menologion and in the Flight into Egypt in The Akathistos of the Virgin (Dečani[58]). Jerusalem is shown as a young woman dressed in classical garments, while Egypt is represented as a young queen or king with a crown on her/his head.

Some compositions illustrating the Descent into Hell show Hades as a half nude elderly man (King's church in Studenica[59]) with his feet and hands tied up, with Christ standing on him (Gračanica[60], Dečani[61]) (fig. 9) and stabbing him with a cross (Polоško[62]). Personifications of Kosmos and of various nations appear in some compositions of the Descent of the Holy Spirit. Kosmos is shown as an old man with a crown (St. Niketas[63]) and scrolls (Dečani[64]) (fig. 10), while different nations are represented by figures dressed in varied and unusual clothes (Žiča[65], Gračanica[66]).

The personifications of the Old and New Testaments, i.e. Night and Day, were painted in various ways — as standing winged figures of young girls holding falling or raised torches at the entrance to the outer narthex (Bogorodica Ljeviška[67]) (fig. 11),

---

55 *С. Пешковић*, op. cit., 146, fig. 95.

56 *В. Р. Пешковић*, Манастир Дечани, II, 53, tab. CCLXIX/2; *S. Djurić,* op. cit., 339–345; *В. Милановић,* Старозаветне теме и Лоза Јесејева, 232, n. 1, fig. 16–17; *Б. Тодић — М. Чанак-Медић,* Манастир Дечани, 353–356, fig. 275.

57 *И. М. Ђорђевић,* Сликарство XIV века у цркви св. Спаса у селу Кучевишту, 90, fig. 7; *idem*, Зидно сликарство српске властеле, 95, 133.

58 Menologion: *В. Р. Пешковић,* Манастир Дечани, II, 13, tab. CXV; *П. Мијовић*, Менолог, Београд 1973, 332; *С. Кесић — Д. Војводић,* Менолог, Зидно сликарство манастира Дечана, 394; Akathistos: *В. Р. Пешковић,* Манастир Дечани, II, 45, tab. LXXXVII; *Г. Бабић,* Зидно сликарство манастира Дечана, 153; *Б. Тодић — М. Чанак-Медић,* Манастир Дечани, 366, fig. 287.

59 *Г. Бабић,* Краљева црква у Студеници, 62, 158–159, 166, 200, 218, fig. 109, draw. VII.

60 *Б. Тодић,* Грачаница, 156–158, 168, 183–184, 186, 192–193, 196–197, 212–215; *Б. Живковић,* Грачаница, III/2.

61 *В. Р. Пешковић*, Манастир Дечани, II, 30–31, т. CLXXIX–CLXXX; *М. Марковић*, Циклус Великих празника, 112–118, сл. 7; *Б. Тодић — М. Чанак-Медић,* Манастир Дечани, 374–375, сл. 294–295.

62 *В. Ј. Ђурић,* Полошко, 331.342; *G. Babić,* Quelques observations sur le cycle des Grandes Fêtes de l'église de Pološko, 172–175; *И. М. Ђорђевић*, Зидно сликарство српске властеле, 100, 149.

63 *R. Hamann-Mc Lean — H. Hallensleben,* op. cit., Abb. 235.

64 *В. Р. Пешковић,* Манастир Дечани, II, 31, т. CLXXXIII; *L. D. Popovich*, Models for the Sea and the Cosmos and their Dissemination in Byzantine Art, Actes du XXIIe Congrès international d'histoire de l'art, I, Budapest 1972, 122–137; *М. Марковић,* Циклус Великих празника, 119; *Б. Тодић — М. Чанак-Медић,* Манастир Дечани, 374, 392–395, fig. 317.

65 *М. Кашанин — Ђ. Бошковић — П. Мијовић,* Жича, 142–150; *Б. Живковић*, Жича, VII/9, 24.

66 *Б. Тодић,* Грачаница, 118, 166–168; *Б. Живковић*, Грачаница, III/6.

67 *С. Радојчић*, Старо српско сликарство, 93, tab. 50; *И. Ђорђевић,* Стари и Нови завет на улазу у Богородицу Љевишку, ЗЛУМС 9 (1973), 13–26; *Д. Панић — Г. Бабић,* Богородица Љевишка, 67, 74–75, 138–139, tab. XXXIX; *Б. Живковић,* Богородица Љевишка, 86; *Б. Тодић,* Српско сликарство у доба краља Милутина, 159, 232, 315, fig. 92.

or again as small winged figures, personification of the Church and Synagogue, in the scene of the Crucifixion (Gračanica[68]).

Souls were also personified in a variety of ways. The Virgin's soul is represented in the compositions of the Dormition as a small figure, sometimes winged (Bogorodica Ljeviška[69], King's church in Studenica[70], Žiča[71], Hodegetria in Peć[72], parekklesion of Gregory in Virgin Peribleptos at Ohrid[73]), similar to the classical Psyche (fig. 12). The souls of the sinners in Hell, the Sins and Death are shown as small nude figures in the compositions of the Last Judgment (Gračanica[74]), and the souls of monks are personified as nude youths in the illustrations of the Canon on the Separation of the Soul (Gregory's gallery in the Church of St Sophia at Ohrid[75], Death of St. Gabriel of Lesnovo in Lesnovo[76]).

These numerous and various personifications were painted in scenes which illustrate the Old Testament texts (Deuteronomy, Psalms, Proverbs), in compositions dealing with the New Testament subjects (the Great Feasts, the cycle of the Virgin, the cycles of the Miracles and Parables of Christ), and in the illustrations of church songs (the Christmas Hymn, Acathistos, Canon on the Separation of the Soul).

Towards the end of the 14th century the art in the Serbian lands took a different course and classical influences in its painting began to wane.

---

68 *Б. Тодић,* Грачаница, 117, 194; *Б. Живковић,* Грачаница, III/21.

69 *Д. Панић — Г. Бабић,* Богородица Љевишка, 71–72, 127, fig. 12; *Б. Живковић,* Богородица Љевишка, 49.

70 *Г. Бабић,* Краљева црква у Студеници, 163–166, fig. 111–112.

71 *М. Кашанин — Ђ. Бошковић — П. Мијовић,* Жича, 156–161; *Б. Живковић,* Жича, VIII/28, 31.

72 *С. Петковић,* Пећка патријаршија, 146, fig. 92.

73 *Ц. Грозданов,* Охридско зидно сликарство XIV века, 139–140, draw. 39, fig. 119.

74 *Б. Тодић,* Грачаница, 158, 196; *Б. Живковић*, Грачаница, III/21.

75 *Ц. Грозданов,* Охридско зидно сликарство XIV века, 87–91, draw. 24–25.

76 *И. М. Ђорђевић,* Зидно сликарство српске властеле, 77–78, 155, draw. 23; *С. Габелић,* Манастир Лесново, 109–112, fig. 42–44.

Мирјана Глигоријевић-Максимовић

АНТИЧКИ ЕЛЕМЕНТИ У СРПСКОМ СЛИКАРСТВУ XIV ВЕКА

Почетак XIV века представља прекретницу у уметности средњовековне Србије — то је време када из Цариграда стижу утицаји новог стила — тзв. Ренесансе Палеолога. Овај поновни талас подсећања на античке идеје и облике имао је одјека у сликарству српских споменика до краја XIV века.

Антички утицаји у српском сликарству су се одражавали и преплитали и у облицима и у садржају композиција. Првенствено су се ове појаве одражавале на схватање простора и организацију композиција, тако да су бројне хришћанске теме и средњовековни садржаји били решавани античким облицима. Нарочито је у пространим композицијама са више учесника продубљиван простор ређањем већег броја планова, а саме грађевине су попримале облике који су подсећали на античке. Пејсаж је добио нове облике, а флора и фауна су разноврсније представљане. Фигуре су слободније смештане у простору, њихови покрети су постали живљи, колорит је богатији, сликан је већи број жанр сцена и композиције су постале ведрије.

Од самог почетка XIV века у композицијама се појављују ликови античких филозофа, писаца и сибила, затим се представља велики број персонификација и алегоријских фигура., као што су крилате Премудрости уз јеванђелисте, персонификације Земље, Мора или Океана, реке Јордана, затим неба, Сунца и Месеца, градова и земаља. Такође, приказују се персонификације Ада, Космоса и народа, Старог и Новог завета, односно Ноћи и Дана, Цркве и Синагоге и различито сликане душе.

Ове бројне и разноврсне персонификације сликане су у сценама које илуструју старозаветне текстове (Мојсијеве књиге, Псалми, Соломонове приче), у композицијама са новозаветним садржајем (Велики празници, Богородичин циклус, циклуси Чуда и Парабола Христових), и у илустрацијама црквених песама (Божићна химна, Акатист, Канон на исход душе).

Крајем XIV века уметност у српским земљама доживљава промене и у сликарству се смањују антички утицаји.



fig. 1. St. Demetrius, Peć, Nativity, the shepherds



fig. 2. King's Church, Studenica, Birth of the Virgin



fig. 3. Hodegetria, Peć, evangelist John and the Divine Wisdom



fig. 4. Gračanica, Divine Wisdom has built her house



fig. 5. Lesnovo, Psalm 148, personification of the Earth



fig. 6. Gračanica, Last Judgment, personification of the Sea



fig. 7. King's Church, Studenica, Baptism of Christ, personification of the river Jordan



fig. 8. Lesnovo, Psalm 148



fig. 9. Dečani, Descent into Hell

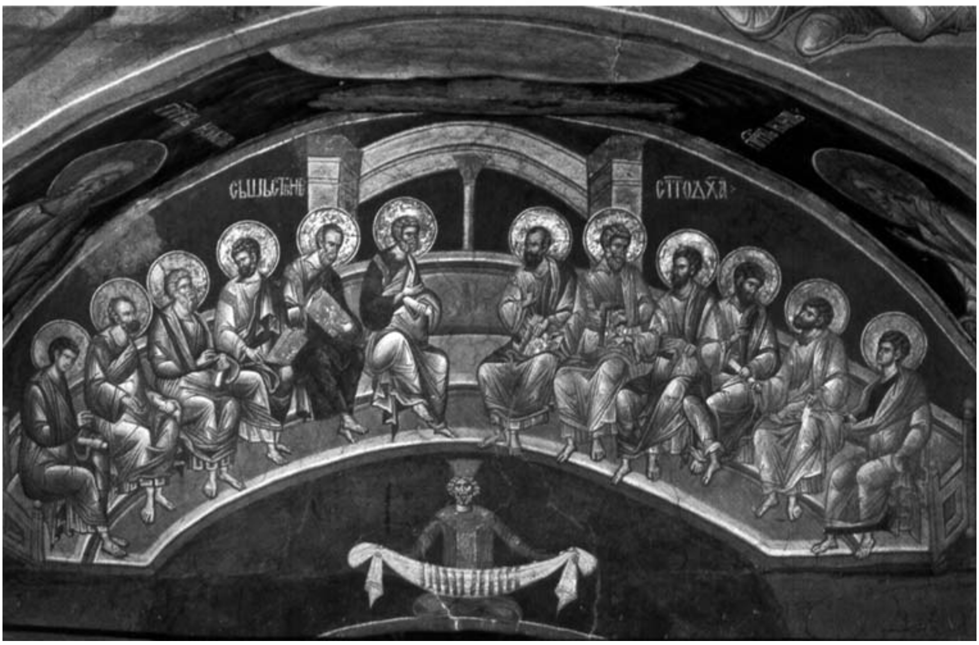


fig. 10. Dečani, Descent of the Holy Spirit



fig. 11. Bogorodica Ljeviška, personification of the New Testament

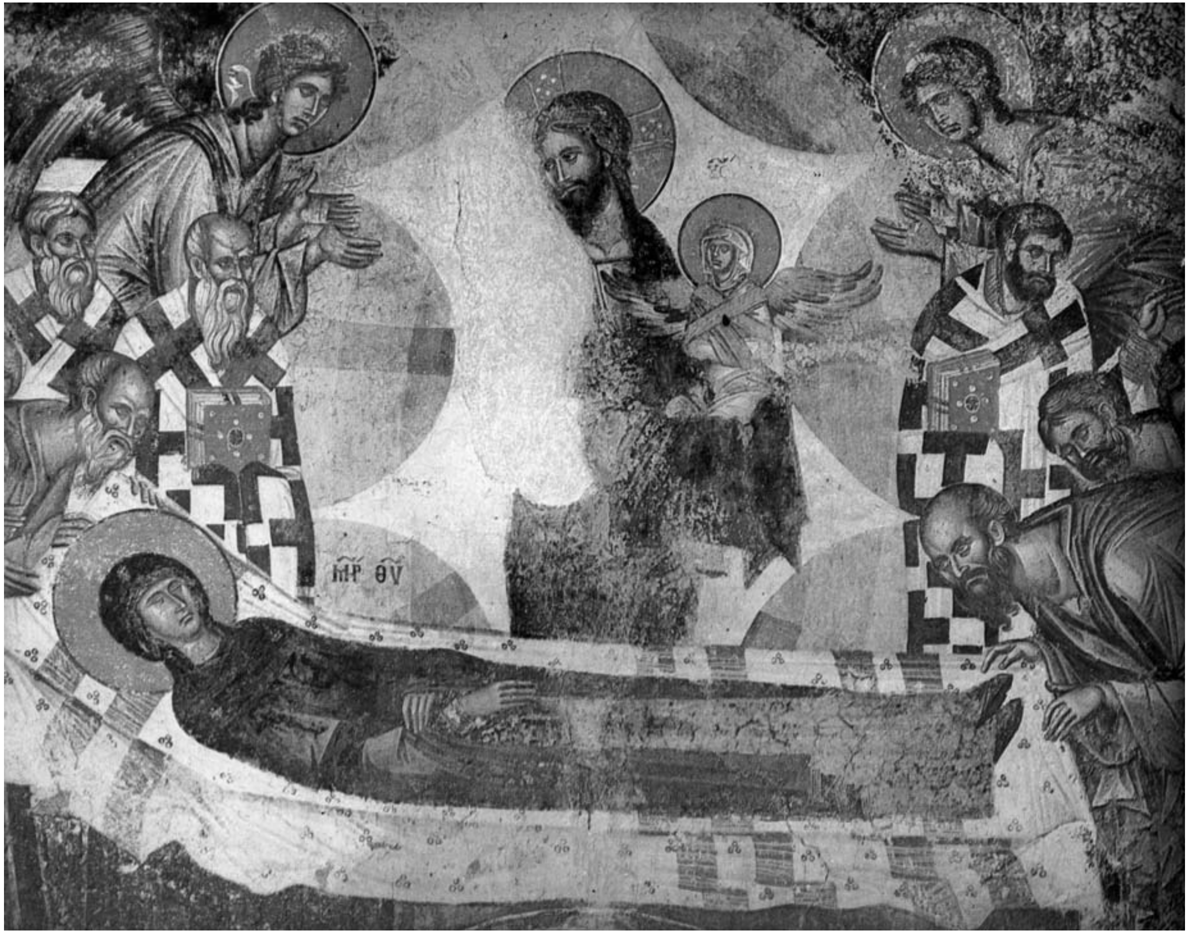


fig. 12. Žiča, Dormition

Зборник радова Византолошког института XLIV, 2007
Recueil des travaux de l'Institut d'études byzantines XLIV, 2007

УДК: 94:349.12(497.11)„13"

ЉУБОМИР МАКСИМОВИЋ (Београд)

СРБИЈА И ИДЕЈА УНИВЕРЗАЛНОГ ЦАРСТВА

Душаново Царство, иако образовано на основама ствараним у дужем временском раздобљу, остало је недовољно дефинисано у сфери политичке теорије. Лажна универзалност Византије није могла бити замењена другом, без римских легитимних корена и историјски више него закаснелом. Како стапање са Византијом није имало реалну шансу, животни век новог царства морао је бити кратак.

Србија је 1217. године добила краљевску круну из Рима, али је остала саставни део света којим су владале политичка теорија Византинаца и њихове културне традиције. У претходном времену, мноштво елемената показивало је не само припадност ортодоксне Србије том свету, него и мењање њеног положаја унутар тог света: од византијских достојанстава додељиваних српским владајућим принчевима и њиховог стављања у категорију δοῦλοι,[1] преко првог брака једног српског принца са византијском принцезом, до инсистирања на сродству оснивача династије Немањића са царем Алексијем III Анђелом и рађања самодржавне идеје у византијском маниру, која ће са краљевством постати и терминолошки одређена.[2] После проглашења краљевства, нарочито у доба краља Стефана Радослава, такође је на разне начине била наглашавана везаност Србије за идеолошки профил Царства из времена пре 1204. године.[3] Али, с друге стране, значајне новине огледају се у ишчезавању термина δοῦλος из комуникације са српским владаром и, не без повезаности са тим, у изграђивању схватања у самој Србији о сопственој земљи као Новом Израелу.[4] Тако је, готово неосетно, био извршен квалитативан скок — Србија се, примењујући византијске кри-

---

1 Cf. *Lj. Maksimović,* Byzantinische Herrscherideologie und Regierungsmethoden im Falle Serbien. Ein Beitrag zum Verständnis des byzantinischen Commonwealth, in: ΠΟΛΥΠΛΕΥΡΟΣ ΝΟΥΣ, Miscellanea für Peter Schreiner zu seinem 60. Geburtstag (Byzantinisches Archiv 19), München-Leipzig 2000, 177–182.

2 *Г. Осшрогорски,* Автократор и самодржац, Глас СКА 164 (1935) 142 сл. (=Сабрана дела IV, Београд 1970, 322 сл.).

3 Уп. *Б. Ферјанчић-Љ. Максимовић,* Св. Сава и Србија између Епира и Никеје, Св. Сава у српској историји и традицији, Београд 1998, 20 сл.

4 *Lj. Maksimović*, Η εθνογένεση των Σέρβων στον Μεσαίωνα, Atina 1994, 23 sq.

теријуме, извлачила из вазалног положаја и постајала својеврстан пандан Византији, поготову у ситуацији када одређена збрка влада у борби за византијско наслеђе. У то време Срби сматрају Никеју за седиште православног цара,[5] док истовремено латинског цара називају грчким (византијским) царем јер резидира у Константинопољу,[6] а на трећој страни, преко епирског владара, материјализују споменуту идеолошку везу са династијом Анђела.[7]

Обнављање Византије 1261. године оснажило је струјање културних утицаја из Цариграда, са Свете Горе, потом и из Солуна, али њен однос са Србијом у политичком погледу није могао да буде враћен у раван из времена пред 4. крсташки рат. Однос Србије према Царству био је сада обележен новом противречношћу. Српски владари наставили су да приступају антивизантијским коалицијама, ствараним на италијанском тлу, али је на прелазу из 13. у 14. век Цариграду јасно пребацивано склапање Лионске уније као изневеравање ортодоксије.[8] Речени однос јавља се у доба краља Милутина, управо захваљујући условима који су омогућавали остварење већег степена идентификовања Србије са Византијом. То је био процес који се развијао релативно нагло и који је у једној генерацији темељно изменио положај Србије у односу на Византију. На основу освајања пространих византијских територија у Македонији, велики део државе по први пут у српској историји чиниле су традиционалне византијске области, са преузетим институцијама византијске државе и друштва (напр. *кефалија* и *ūронија*).[9] Иако је извесно да је српска политика у овом периоду више користила прилике које су се пружале, него што је почивала на унапред створеним плановима, отварале су се солуције које су омогућавале приближавање двају светова и потенцијално водиле њиховом спајању.

Ако се у тим солуцијама могу тражити зачеци претварања краљевине у царство, као што се понекад сматра,[10] онда се пажња мора пре свега обратити на њихове политичке аспекте, креиране на највишем месту. Српска освајања у Македонији произвела су толики притисак на Цариград, да је Андроник II, заобилазећи строге каноне Цркве, морао пристати на удају своје порфирородне кћери за српског краља (1299).[11] Већ ова чињеница показује колико је општа си-

---

5 Доментијан, Живот светога Симеуна и светога Саве, изд. *Ђ. Даничић,* Београд 1865, 217, 219 (прев. *Л. Мирковић,* Животи св. Саве и св. Симеона, Београд 1938, 113, 115); Теодосије Хиландарац, Живот св. Саве, изд. *Ђ. Даничић,* прир. *Ђ. Трифуновић,* Београд 1973, 126, 132 (прев. *Л. Мирковић — Д. Богдановић,* Београд 1984, 122, 128). Уп. *Љ. Максимовић,* Значење речи *Грк* и *Јелин* у српским средњовековним изворима, ЗРВИ 38 (1999/2000) 220 сл.

6 Уп. *Максимовић,* нав. дело, 219.

7 *Ферјанчић-Максимовић*, нав. дело, 16 сл., 23 сл.

8 Данило II, Животи краљева и архиепископа српских, изд. Ђ. Даничић, Загреб 1866, 126, 141.

9 Уп. *Г. Осшрогорски,* Пронија. Прилог историји феудализма у Византији и у јужнословенским земљама, Београд 1951, 127–175 (=Сабрана дела I, 1969, 282–340); *М. Благојевић,* Државна управа у српским средњовековним земљама, Београд 1997, 56 сл., 248 сл.

10 *L. Mavromatis,* La fondation de l'Empire serbe. Le kralj Milutin, Thessaloniki 1978, 72–86; *Љ. Максимовић,* Краљ Милутин и царица Ирина: праскозорје идеје о Царству код Срба, у: Манастир Бањска у доба краља Милутина, Ниш-Косовска Митровица-Манастир Бањска 2007, 15 сл.

11 Одговарајући извори потичу са византијске стране — Георгије Пахимер, Теодор Метохит, Нићифор Григора: Georges Pachymérès Relations historiques, ed. *A. Failler,* Paris 1999, III,

туација била измењена од времена, 30 година раније, када под канонски потпуно нормалним условима, из релативно безначајних разлога, није успело склапање брака истог Милутина, тада младог принца, са ћерком Михаила Палеолога.[12] Милутинов династички брак, са македонским територијама схваћеним као мираз, оснажио је и убрзао процесе које данас називамо византинизацијом Србије.[13] Упркос значају ових промена, оне су чиниле само подлогу, истина неопходну, за питање која нас овде интересује. На њима засновани односи између центара моћи донели су искораке у којима се, као што је споменуто, могу тражити зачеци претварања краљевине у царство.

Процес политичке дезинтеграције Византијског царства, видљив повремено у првој половини 14. века, силно се развио у другој половини тог столећа.[14] Његови први јасни наговештаји, међутим, сежу уназад до Милутиновог времена и имају посебно место у тадашњим византијско-српским односима. Боравак царице Ирине у Солуну (1304–1316), проузрокован несугласицама са царем Андроником, омогућио је по први пут да се овај град искаже као политички конкурент Цариграду.[15] У таквим околностима, развила се нека врста специјалних односа између Милутина и Ирине, тако да је српска политика тог времена више била окренута Солуну него Цариграду, што је по мишљењу Нићифора Григоре слабило чак и војне финансије Царства, на страну његово осећање да се радило о недозвољивим политичким уступцима са симболично-идеолошким значењем.[16] Милутин је, са своје стране, уз многе сакралне грађевине подигао у Солуну и једну палату за своје боравке, а Иринину личну стражу ојачао српским контингентом.[17] Највећи град византијске Македоније постајао је инструмент и симбол српског присуства унутар Царства.[18]

Нема сумње да је у доба краља Милутина српско присуство унутар Византије постало не само трајан чинилац, него и добило знатне додирне тачке са на-

---

299.6–305.27; Paris 1999, IV, 307.–325.14; Θεοδώρου Μετοχίτη Λόγος Πρεσβευτικός, ed. *K. N. Sathas,* Μεσαιωνική Βιβλιοθήκη, I, Venezia 1872, 154–193 (=*Mavromatis,* op. cit., 89–119); Nicephori Gregorae Byzantina Historia (даље: Greg.) cura *L. Schopeni,* Bonnae 1829, I, 202.14–204.13. Cf. *Lj. Maksimović,* War Simonis Palaiologina die fünfte Gemahlin von König Milutin?, in: Geschichte und Kultur der Palaiologenzeit, Wien 1996, 115–120.

12 Pachymérès, op. cit., (1984), II, 453.3–457.16.

13 Уп. *В. Мошин,* Византијски утицај у Србији у XIV веку, ЈИЧ 3 (1937) 147 сл.; *Г. Острогорски,* Историја Византије, Београд ^{4}1983, 457; Историја српског народа (ИСН) I, Београд 1981, 468 сл. (*С. Ћирковић*), 476 сл. (*Гордана Бабић-Ђорђевић*).

14 Уп. *Љ. Максимовић*, Генеза и карактер апанажа у Византији, ЗРВИ 14/15 (1973) 103–154; *idem,* Η ανάπτυξη κεντρόφυγων ροπών στις πολιτικές σχέσεις Βυζαντίου και Σερβίας τον ΙΔ′ αιώνα, in: Byzantium and Serbia in the 14th Century, Athens 1996, 282–290.

15 О владавини Ирине у Солуну вид. нарочито *Ф. Баришић,* Повеље византијских царица, ЗРВИ 13 (1971) 159–165; *Angeliki E. Laiou,* Constantinople and the Latins. The Foreign Policy of Andronicus II, 1282/1328, Cambridge/Mass. 1972, 229–232.

16 За Григорине податке и читав његов став вид. Greg., I, 241.13–244.15.

17 За Милутинову градитељску делатност у Солуну вид. *С. Кисас,* Српски средњовековни споменици у Солуну, Зограф 11 (1981) 30–42.

18 Уп. *Љ. Максимовић,* Македонија у политици средњовековне Србије, Глас САНУ 404 (2006) 40–42.

чином обављања врховне власти. Утолико пре, што је Милутинов видокруг превазишао Солун, јер је он у маниру ортодоксних царева предузимао значајне подухвате у црквеном градитељству на Светој Гори, у Цариграду и Јерусалиму.[19] Његово рано проглашење за светитеља показало је да су савременици брзо уочили далекосежност овакве политике краљеве.[20] Једне политике која је, у целини посматрано, значила даљи искорак Србије, и то одлучујући, у процесу њених поистовећивања са Византијом. Био је то процес који се још увек налазио у стадијуму развитка, подстицан и све значајнијим светогорским утицајима.

Следећа влада, Стефана Дечанског, представљала је интермецо који је означио време предаха, али и прво мешање Србије у један грађански рат међу Ромејима.[21] Показаће се да је то био значајан наговештај нових аспеката будућег српског присуства на византијској политичкој сцени. Мада је већ почетак владавине Стефана Душана донео настављање освајања у Македонији, тек је други грађански рат у Византији (1341–1347) омогућио одлучујућу промену у односима Византије и Србије, односно креирање нових погледа на владарску власт у Србији. Чим је Јован Кантакузин, вођа једне од зараћених страна, затражио од Душана помоћ (јули 1342), српски краљ је почео да игра улогу треће стране у сукобу.[22] Та страна је већ располагала највећом војном силом и налазила се у политичком успону, па је могла да се постави практично на равну ногу са двема византијским фракцијама.

Занимљиво је, и значајно, да ова ситуација није сматрана страним мешањем, као што је то очевидно био случај у грађанском рату двадесетак година раније. У својој понуди за савез Кантакузин је изричито навео да би, уколико би он доспео на престо у Цариграду, Душан владао заједно са њим, не само над областима које је сам освојио, „…него и острвима и Византом (Цариградом) и преосталом Тракијом. Јер пријатељима је, кажу мудраци, све заједничко".[23] У свом коментару ове понуде, историчар Нићифор Григора каже да је споразум дозвољавао „Византинцима (sc. Цариграђанима) подложним градовима да увек имају право да одлуче коме желе да се придруже",[24] стављајући тако српске и византијске опоненте у исту раван. Обавештавајући о свом освајању таквих градова и области, Душан је писао Венецијанцима (октобар 1345) да је постао *„fere*

[19] ИСН I, 477–493, посебно 481 (*Гордана Бабић-Ђорђевић*); *В. Кораћ — Марица Шуйуй,* Архитектура византијског света, Београд 1998, 261 сл., 328 сл.; уп. и *Б. Тодић,* Српско сликарство у доба краља Милутина, Београд 1998, 11–26.

[20] Милутинов званични култ јавља се већ 1324. године: *Л. Павловић,* Култови лица код Срба и Македонаца, Смедерево 1965, 91 сл.

[21] *Осшрогорски,* Историја 467 сл.; ИСН I, 502 сл. (*С. Ћирковић*).

[22] Уп. *Максимовић,* нав. дело, 43 сл.

[23] Ioannis Cantacuzeni imperatoris historiarum libri IV, cura *L. Schopeni,* Bonnae 1830, II, 265.17–21.. Превод према: Византијски извори за историју народа Југославије (ВИИНЈ), Београд 1986, VI, 393 (*Б. Ферјанчић*).

[24] Greg., II, 656.18–20. Уп. превод у ВИИНЈ VI, 247 и коментар у нап. 75 (*Б. Ферјанчић*). О легалним основама оваквог понашања може да сведочи и једна епизода из оновремених византијско-бугарских односа. Уп. *С. Ћирковић,* Србија и Царство, Глас САНУ 384 (1998) 148.

totius imperii Romaniae dominus".[25] У овом контексту ваља се подсетити на чињеницу да су у смутним временима 14. века, у разним приликама, многи византијски градови уговорима признавали државни ауторитет Цариграда, дакле ауторитет теоретски универзалног царства којем су и сами историјски припадали. О томе лепо сведоче сачувани уговори и наводи из уговора за Јањину, Кроју, Фанарион у Тесалији или Монемвасију на Пелопонезу.[26]

Душанова краљевска титула, проширена између 1343. и 1345. увођењем „грчких" земаља, добила је пред проглашење Царства неке од царских атрибута.[27] У том тренутку, остао је само корак до проглашења Царства и још један корак до Душановог царског крунисања. Претходно, између ова два чина, традиција аутокефалне српске архиепископије била је напуштена њеним уздизањем у ранг патријаршије, што је било сасвим у складу са византијским схватањем о паралелизму и симфонији Царства и Патријаршије.[28] Журба Јована Кантакузина да се и он, и то мимо устаљених правила (изван Цариграда и од стране јерусалимског патријарха), крунише за цара (мај 1346),[29] после скоро пет година од сопственог царског проглашења, показује да је Душаново крунисање било схваћено као директна претња легитимном запоседању царског трона у Цариграду после очекиване победе у грађанском рату.

Византијске и српске реакције на Душаново царско крунисање, као и његов владарски наступ после тог чина, сведоче о сложености новонастале ситуације.[30] Савремени политички актери и историчари, Кантакузин и Григора, обојица врсни зналци византијске политичке теорије и праксе, окарактерисали су овај чин као „проглашење" за цара Ромеја,[31] настављајући потом да српског владара означавају титулом Κράλης. При томе, Григора наглашава да је Душан ромејским земљама управљао потпуно на ромејски начин.[32] Очевидно да се реалност, страх од реалности и њено минимизирање међусобно мешају у овим необичним поступцима наша два главна историографска извора. Светогорски монаси спомињали су „цара Стефана" у својим молитвама заједно са византијским царем,[33] али је службено цариградско признање Душанове царске титуле

[25] Listine o odnošajih između južnoga Slavenstva i mletačke republike, ed. *Š. Ljubić,* Zagreb 1870, II, 278.

[26] Уп. *Љ. Максимовић,* Град у Византији, Београд 2003, 23–28, 62 сл., 83 сл.

[27] Cf. *Lj. Maksimović*, L'Empire de Stefan Dušan: genèse et caractère, Travaux et mémoires (Mélanges Gilbert Dagron) 14 (2002) 422 sq.

[28] За „уходавање" овог византијског биполарног система у Душановом царству вид. коментар у ВИИНЈ VI, 269 нап. 125 (*Б. Ферјанчић*).

[29] Уп. *Б. Ферјанчић,* Византија према Српском Царству, Глас САНУ 384 (1998) 161.

[30] Уопште о оновременим реакцијама: *М. Динић,* Душанова царска титула у очима савременика, Зборник у част шесте стогодишњице Законика цара Душана I, Београд 1951, 91 сл.; *исти,* Српска владарска титула у време Царства, ЗРВИ 5 (1958) 9–19.

[31] Cf. *Maksimović,* op. cit., 425 sq.

[32] Greg., II, 747.1–14. Да је реалност била компликованија вид. *Maksimović,* op. cit., 423 (са библиографијом).

[33] Уп. нарочито *Д. Кораћ,* Света Гора под српском влашћу (1345–1371), ЗРВИ 31 (1992) 45–58.

било ограничено на Србију (Јован V Палеолог, јули 1351).[34] Цариградски патријарх Калист изрекао је своју чувену анатему (вероватно 1350), али не због прокламације Царства и Патријаршије у Србији, као што се дуго сматрало, него због избацивања неколико грчких митрополита са њихових столица у Македонији.[35] Реално је, такође, претпоставити да је и Кантакузинов оружани сукоб са Душаном, започет 1350. године могао донети подстицај и чинити политички оквир за изрицање анатеме.[36] Ипак, двадесетпетогодишња шизма двеју цркава, која је тада наступила, превладана је тек са нестанком Српског царства, што је имплицирало дубљу позадину ствари. Дубљу позадину имплицирају и реакције српске духовне елите, из којих провејава суштинско неслагање са напуштањем српских државно-правних традиција и светосавске симфоније световне и духовне власти, до чега је дошло посезањем за Царством које се није сматрало делом српске традиције.[37] За разлику од краља Милутина, који је овај пут припремио, Душан, који га је остварио, није био до најновијег времена проглашен за светитеља. Као да се на крају једног пута схватило да се неочекивано стигло до тачке на којој, у најмању руку, почиње да влада несигурност.

Тако је у домену политичке теорије ситуација била амбивалентна. Сам Душан себе није називао царем Ромеја, него царем *Србије и Романије* (у грчкој верзији) или царем *Срба и Грка* (у српској верзији, из које је ишчезао и епитет *самодржац*, сматран специфичном ознаком краљевске самосталности).[38] Али пут за улажење у структуру Византијског царства, којим је кренуо краљ Милутин, сада је био дефинитивно отворен, а византијска компонента новог царства изразито наглашена. Душан је издавао грчке хрисовуље према византијском моделу, додељивао царска достојанства деспота, севастократора и кесара, издавао простагме оверене менологемом, што је било ексклузивно право врховног цара у Константинопољу (не и његових савладара).[39] Такав приступ није могао остати без одјека у домену политичке теорије. Представа породичног стабла Немањића, у којој се још од времена краља Милутина појављују поједини византијски цареви, сада на врху стабла, у Дечанима, има фигуру Душана који од анђела прима царска знамења и истовремено благослов од Христа Емануила.[40] Такође, Душан је као цар формулисао сопствену фактичку и есхатолошку вокацију за-

---

[34] Actes de Chilandar. Actes grecs, ed. *L. Petit,* Византийский Временник 17 (1911), Приложение, № 138, p. 292.7–8 (repr. A. M. Hakkert, Amsterdam 1975).

[35] Уп. *М. Благојевић,* О спорним митрополијама цариградске и српске патријаршије, ЗРВИ 38 (1999/2000) 359–372.

[36] Уп. *Љ. Максимовић,* Грци и Романија у српској владарској титули, ЗРВИ 12 (1970) 62.

[37] Уп. ВИИНЈ VI, 269 сл. нап. 125 (*Б. Ферјанчић*); *B. I. Bojović*, L'idéologie monarchique dans les hagio-biographies dynastiques du Moyen âge serbe, Roma 1995, 105, 182 sq.

[38] Уп. *Острогорски,* Автократор 134 сл. (= Сабрана дела IV, 333 сл.); *Максимовић,* Грци и Романија, 63–66; *idem,* L'Empire 423 sq.

[39] Посебно за менологем уп. *O. Kresten,* Menologema. Anmerkungen zu einem byzantinischen Unterfertigungstyp, Mitteilungen des Instituts für österreichische Geschichtsforschung 102/1–2 (1994) 3–52 (Душан: 43–47).

[40] Уп. *Б. Тодић — Милка Чанак-Медић,* Манастир Дечани, Београд 2005, 444 сл. (са старијом литературом) и репродукција 365.

конодавца и, у преамбули Законика (1349), навео Константина Великог као првог у низу царева који се завршава са њим лично.[41]

У светлу наведених података, чињеница да је Душан тражио помоћ Венецијанаца за заузимање Цариграда (1350) добија ново значење — у питању је пре било коначно преузимање власти над Царством, него освајање непријатељске престонице у класичном смислу.[42] Како је у науци већ примећено, симптоматичан је и хронолошки контекст ове „епизоде", јер она готово непосредно следи доношењу Законика (1349).[43] Душанов захтев остао је неостварен и Србија до краја његове владе није изгубила карактер стране земље која се бори против Ромејског царства. После Душанове смрти, пре коначне пропасти Царства (1371), империјално наслеђе било је, бар теоретски, подељено дуж традиционалних граница: српске области припале су царевом сину Урошу Немањићу, чија титула није садржавала спомен Ромеја, а византијске царевом полубрату Симеону Синиши Палеологу, у чијој се титули Ромеји спомињу на првом месту![44]

Тако је Царство, чије је стварање постепено постајало могућно и које је на крају створено политичким и материјалним ангажманом једног владара, остало недовољно дефинисано и прихваћено у сфери политичке теорије. Као да је зграда, изграђивана током дужег времена, остала незавршена, без крова који би је покрио и заштитио на прави начин. Другачије и није могло бити, с обзиром на неумитну чињеницу да се и само Византијско царство, које је већ закорачило на пут дезинтеграције и неке врсте конфедералног устројства, лажно представљало као универзално. Лажна универзалност, у коју нико озбиљан више није веровао, није могла бити замењена другом, без римских легитимних корена и историјски више него закаснелом. „Византинизација" Србије могла је бити доведена до крајњих консеквенци само стапањем са Византијом. Како то стапање није имало реалну шансу, животни век новог царства морао је бити кратак. Неповољне политичке околности које су последњих деценија XIV века владале унутар и око Србије само су убрзале овакав развој. С друге стране, остварене византијске државице са српским владарима, које би могле да симболизују српско-византијску симбиозу — Сер (деспот Јован Угљеша) и Јањина (деспот Тома Прељубовић) –, биле су далеко од сваког универзализма.

---

[41] Законик цара Стефана Душана 1349. и 1354, изд. *Н Радојчић,* Београд 1960, 4. За библиографију вид. *Maksimović*, L'Empire 427 n. 81.

[42] За тражење млетачке помоћи уп. *К. Јиречек,* Историја Срба, Београд ^{3}1978, I, 227 сл. Универзалистички аспект Душанових царских аспирација одавно је уочен: ИСН I, 541 (*М. Благојевић*).

[43] *Г. Острогорски,* Серска област после Душанове смрти, Београд 1965, 129 сл. (=Сабрана дела IV, 592 сл.; ИСН I, 530 (*М.* Благојевић); Ћирковић, нав. дело, 151.

[44] *Максимовић,* Грци и Романија 75; *исти,* Српска царска титула, Глас САНУ 384 (1998) 186 сл.; *R. Radić,* Ο Συμεών Ούρεσις Παλαιολόγος και το κράτος του μεταξύ της βυζαντινής και της σερβικής αυτοκρατορίας, Byzantium and Serbia in the XIVth Century, Athens 1996, 200 sq.

Ljubomir Maksimović

SERBIEN UND DIE IDEE VOM UNIVERSALREICH

Serbien erhielt 1217 die Königskrone aus Rom, blieb jedoch Bestandteil einer Welt, die von der politischen Theorie der Byzantiner beherrscht wurde. Nach der Verkündung des Königtums wurde die Bindung Serbiens an das ideologische Profil des Kaiserreichs aus der Zeit vor 1204 mehrfach betont. Doch andererseits fand nahezu unmerklich ein qualitativer Fortschritt statt — Serbien wurde zu einer Art Gegenstück zum verschwundenen Byzanz. Die Erneuerung Byzanz' hat die kulturellen Einflüsse aus Konstantinopel, aus dem Mönchland Athos und später auch aus Thessalonike stärker werden lassen, allerdings konnte die Beziehung Konstantinopels zu Serbien in politischer Hinsicht nicht mehr auf den Stand aus der Zeit vor dem 4. Kreuzzug gebracht werden. Vielmehr wurde Ende des 13. bzw. Anfang des 14. Jahrhunderts ein höherer Identifizierungsgrad Serbiens mit Byzanz möglich. Nach den Eroberungen in Mazedonien bestand der Großteil des Staates zum ersten Mal in der serbischen Geschichte aus traditionell byzantinischen Gebieten, in denen auch die byzantinischen staatlichen und gesellschaftlichen Institutionen übernommen wurden.

Die dynastische Ehe zwischen König Milutin und der porphyrgeborenen Prinzessin hat jene Prozesse intensiviert und beschleunigt, die wir heute als Byzantinisierung Serbiens bezeichnen. Dies spielte sich in einer Zeit ab, als es eindeutige Anzeichen der politischen Desintegration des Byzantinischen Kaiserreichs gab, als sich Thessalonike, das unter der Herrschaft von Milutins Schwiegermutter stand, zum ersten Mal als politische Konkurrenz zu Konstantinopel und als Symbol der serbischen Präsenz innerhalb des Kaiserreiches bemerkbar machte. Dies war ein Ausdruck der Politik, die für Serbien, insgesamt betrachtet, im Rahmen des Identifizierungsprozesses mit Byzanz einen weiteren, und zwar entscheidenden Schritt nach vorn bedeutete.

Obwohl bereits der Beginn der Herrschaft von Stefan Dušan neue Eroberungen in Mazedonien zur Folge hatte, wurde erst durch den Bürgerkrieg in Byzanz (1341–1347) eine ausschlaggebende Veränderung in den Beziehungen zwischen Byzanz und Serbien möglich — das Aufkommen neuer Ansichten zur Herrschergewalt in Serbien. Sobald Johannes Kantakuzenos, der Anführer eines der Kriegsteilnehmer, im Juli 1342 Dušans Hilfe anforderte, kam dem serbischen König die Rolle der dritten Kriegspartei zu. Erwähnenswert und bedeutsam ist, dass diese Situation nicht als Einmischung von außen angesehen wurde. In seinem Bündnisangebot hat Kantakuzenos ausdrücklich erwähnt, dass er, falls er auf den Konstantinopler Thron gelangen sollte, gemeinsam mit Dušan regieren würde. Bald darauf verkündigt und krönt Dušan sich zum Kaiser. Die Eile von Johannes Kantankuzenos, auch selbst gekrönt zu werden, entgegen der festgefahrenen Regeln, fast fünf Jahre nach der eigenen Verkündung zum Kaiser, zeigt, dass Dušans Krönung als unmittelbare Konkurrenz aufgefasst wurde.

Die damaligen byzantinischen politischen Akteure und Historiker, Kantakuzenos und Gregoras — beide waren ausgezeichnete Kenner der byzantinischen

politischen Theorie und Praxis — haben die Krönung Dušans als „Verkündung“ zum Kaiser der Rhomäer gewertet, und verwendeten fortan für den serbischen Herrscher den Titel Κράλης. Anscheinend kommt es in unseren zwei wichtigsten historiographischen Quellen zur Vermischung von Realität, der Angst vor der Realität und ihrer Herabminderung. In ihren Gebeten erwähnten die Mönche von Athos den „Kaiser Stefan“ zusammen mit dem byzantinischen Kaiser, jedoch war die amtliche Anerkennung von Dušans Kaisertitel auf Serbien beschränkt (Johannes V. Palaiologos, Juli 1351). Obwohl es für das Anathema des Patriarchen Kallistus (wahrscheinlich um 1350) auch einen anderen, konkreten Anlass gab, wurde das fünfundzwanzig Jahre dauernde Schisma erst durch das Verschwinden des serbischen Kaiserreiches überwunden, was in dieser Angelegenheit einen tieferen Hintergrund vermuten lässt.

So war im Bereich der politischen Theorie die Situation ambivalent. Dušan nannte sich nicht Kaiser der Rhomäer, sondern Kaiser von *Serbien und Rhomania* (in griechischer Fassung) oder Kaiser der *Serben und Griechen* (in serbischer Fassung). Allerdings stand der Weg zum Eintritt in die Struktur des Byzantinischen Reiches nun weit offen, und die byzantinische Komponente des neuen Reiches war ausdrücklich betont. Dušan stellte griechische Urkunden genau so aus, wie es die byzantinischen Kaiser getan hatten, und er erteilte die höchsten byzantinischen Würden. Dušan hat als Kaiser auch die eigene Berufung zum Gesetzgeber formuliert, und in der Präambel seines Gesetzbuchs (1349) erwähnt er Konstantin den Großen als ersten in einer Kaiserfolge, die mit ihm persönlich endet. Dennoch hat Serbien bis zum Ende der Herrschaft Dušans nicht den Charakter eines fremden Landes verloren, das gegen das Rhomäerreich kämpft. Nach Dušans Tod, vor dem endgültigen Ende des Kaiserreichs (1371), war das imperiale Erbe, zumindest theoretisch, entlang der traditionellen Grenzen geteilt: die serbischen Gebiete fielen an den Sohn des Kaisers, Uroš Nemanjić, dessen Titel nicht die Nennung der Rhomäer enthält, und die byzantinischen Gebiete fielen an den Halbbruder des Kaisers, Symeon Siniša Palaiologos, in dessen Titel an erster Stelle die Rhomäer erwähnt werden!

So blieb das Kaiserreich, was den Bereich der politischen Theorie betrifft, unzureichend definiert. Etwas anderes wäre auch nicht möglich gewesen, zumal auch das Byzantinische Reich sich fälschlicherweise als Universalreich vorstellte. Die Universalität, an die niemand mehr glaubte, konnte nicht durch eine andere ersetzt werden, ohne römische legitime Wurzeln und mit geschichtlicher Verzögerung eintretend. Die „Byzantinisierung“ Serbien konnte nur durch die Verschmelzung mit Byzanz zur letzten Konsequenz getrieben werden. Da diese Verschmelzung keine realistischen Chancen hatte, war das neue Reich unweigerlich nur von kurzer Dauer.

Зборник радова Византолошког института XLIV, 2007
Recueil des travaux de l'Institut d'études byzantines XLIV, 2007

УДК: 929.75(497.11):929

СРЂАН ПИРИВАТРИЋ (Београд)

УЛАЗАК СТЕФАНА ДУШАНА У ЦАРСТВО

Анализира се и коментарише период од 1342. до 1347. током којег краљ Душан прелази пут од иноплеменог савезника једне међу зараћеним странама до учесника у византијском грађанском рату и члана породице царева.

Трагом једног истраживања М. Динића, које је истакло значај промена у Душановој краљевској титулатури између 1343. и 1345, Г. Суботић је својевремено расправио хронологију повеља у којима се јавља карактеристичан термин „господин грчким земљама" и „честник (чесник) Грком".[1] Таква Душанова титула била је затим путоказ за стварање нових, другачијих закључака о његовом путу до царске титуле. Узевши у обзир изворе из којих би се могли видети Душанови погледи на сопствено царско уздизање, проф. С. Ћирковић је изнео мишљење да његово крунисање само наглашава и формално исказује суделовање у Царству — истиче, заправо, оно својство које је претходно изречено титулом „честник Грком", односно, у латинском облику, „particeps Romaniae". Ову титулу је, наиме, Душан увео 1343, после склапања савеза са царицом Аном Савојском и уговарања брака његовог сина Уроша са сестром малолетног василевса Јована V Палеолога, када се већ био разишао са Кантакузином. Из посматраних извора, односно, из Душанове пропратне „речи" уз Законик 1349. и одредби тзв. опште хрисовуље светогорским манастирима, види се да је Душанов „улазак у Царство" био миран и компромисан. У „речи" је истакнута његова тежња да се царско уздизање представи као законит чин, а с друге стране, ништа

[1] Да повеље у којима се помињу грчке земље припадају једној посебној групи приметио је *А.Соловјев*, Повеља краља Душана о манастиру Св. Николе у Врањи, Прилози за КЈИФ VII (1927) 107–115, 109 н.4; в. затим *М. Динић*, За хронологију Душанових освајања византиских градова, ЗРВИ 4 (1956) 1–11, 9; *Г. Суботић*, Прилог хронологији дечанског зидног сликарства, ЗРВИ 20 (1981) 111–138, 114–119; *С. Ћирковић*, Хрељин поклон Хиландару, ЗРВИ 21 (1982) 103–117, 115.

[2] *С. Ћирковић*, Србија уочи царства, Дечани и византијска уметност средином XIV века, Београд 1989, 3–13, 11–12; *S. Ćirković*, Between Kingdom and Empire: Dušan's state 1346–1355 Reconsidered, Byzantium and Serbia in XIV century, Athens 1996, 110–120, 118; *С. Ћирковић*, Србија и Царство, Глас САНУ 384, Одељење историјских наука, књ. 10 (1998) 143–153, 151; *С. Ћирковић*, Цар, Лексикон српског средњег века, Београд 1999, 789–792. Најновије, *Lj. Maksimović*, L'empire

не указује на намеру да се сруши и замени Византијско царство.[2] Још раније, проф. Љ. Максимовић је особености Душанове царске титуле на грчком језику у потписима повеља, односно употребу територијалног термина (Романија) уместо етничког (Ромеји), оценио као Душанов начин да конкретизује и ограничи своје царске прерогативе у етничком или територијалном погледу, и тако прећутно истакне првенство цариградског василевса.[3] Међутим, недавно је пок. Н. Икономидис релативизовао па и оспорио овакво тумачење, објаснивши терминологију Душанових потписа на грчком као део његовог политичког тактизирања, који је требало да сакрије његове крајње намере, да заузме престо у Цариграду и постане цар Ромеја. Душан је после свог царског крунисања потписивао простагме менологемом, врстом потписа која је некада била искључиви прерогатив цариградског василевса автократора, а од времена Андроника II на менологем је имао право и савладар, али тек пошто и он буде уздигнут на ранг василевса автократора. Према таквом тумачењу, коришћење менологема несумњиво показује шта је био Душанов крајњи циљ, јер је тешко прихватити да је било какавог споразума између византијских василевса и српског цара у питању менологема, а ако тај проблем није могао бити решен консенсусом, није ни могао ни било који други проблем те врсте.[4] Тако се тумачење Н. Икономидиса заправо наставља на старије закључке о Душановом царском крунисању и његовим даљим амбицијама — заузеће Цариграда било је сан његовог живота, титула „цар Србљем и Грком" показује намеру да коначно сруши Византијско царство и замени га новим царством Срба и Грка, његово крунисање угрожавало је изузетан положај византијског цара, итд.[5] У прилогу дискусији о Душановом царском програму, С. Марјановић-Душанић је прихватила схватање проф. Ћирковића о постојању компромисне фазе на Душановом царском путу, као и о утицају „бугарског модела" — царства које постоји упоредо са Ромејским. Међутим, истакла је да већ Душаново проглашење за цара на Божић 1345. у Серу означава напуштање политике компромисног уласка у Царство, јер је он у фебруару 1346, пре крунисања, тражио од Млечана флоту за освајање Цариграда. Пропратна реч, односно повеља уз Законик, размотрена је овде и као извор за разумевање касније фазе његовог царског пута, која почиње у новим приликама одређеним Кантакузиновом победом у грађанском рату, фебруара 1347, а у оквиру којих се

---

de Stefan Dušan: genèse et caractère, Mélanges Gilbert Dagron, TM 14 (2002), 415–428; *Б. Ферјанчић — С. Ћирковић*, Стефан Душан. Краљ и цар, Београд 2005.

[3] *Љ. Максимовић*, Грци и Романија у српској царској титули, ЗРВИ 12 (1970) 61–78, 75–76. Уп. и *Љ. Максимовић*, Српска царска титула, Глас САНУ 384, Одељење историјских наука, књ. 10 (1998) 173–189, 185–186.

[4] *N. Oikonomides*, Emperor of the Romans — Emperor of the Romania, Byzantium and Serbia in XIV century, Athens 1996, 121–128, 123–124; независно, и истовремено, и *O. Kresten*, MHNOΛOΓ-HMA. Anmerkungen zu einem byzantinischen Unterfertirungstyp, MIÖG 102 (1994) 3–52, 42–46, сматра Душанову употребу менологема за „арогирање".

[5] *К. Јиречек*, Историја Срба, Београд 1952², 221; *Г. Острогорски*, Историја Византије, Београд 1959, 486; *Г. Острогорски*, Србија и византијска хијерархија држава, О кнезу Лазару, Београд 1975, 125–137, 133; *Р. Радић*, Јован V Палеолог (1332–1391), Београд 1993, 186.

1349. појављује и сам Законик. Повеља, заједно са другим изворима, показује Душанове претензије за заузимање Цариграда и царског престола Ромеја.[6]

Очигледно да постоје супротстављена мишљења о природи Душановог царског уздизања и његовим крајњим намерама према Цариграду — условно, могла би се сврстати у „освајачко-узурпаторску“ и „компромисну“ школу мишљења. Мислим да се питање Душановог уласка у Царство, од 1342–43. до 1347. у неким детаљима може још осветлити. Почео бих од титуле „господин грчким земљама“, односно „честник Грком“, уведене после склапања савеза са Палеолозима, а која се схвата као израз претензија за суделовање у Царству.

Наши главни наративни извори, Григора и Кантакузин, далеко су од тога да у појединостима приказују приближавање Душана и Палеолога, и детаље споразума који је постигнут. Некаква слика се ипак може склопити, из исказа ове двојице савременика и из млетачких докумената. Не улазећи у све данас познате етапе дипломатских напора цариградске владе, треба истаћи неколико момената.[7] Током првих покушаја регентства царице Ане и њеног главног политичког савезника у Цариграду Алексија Апокавка да крајем 1342. одвоје Душана од Кантакузина и привуку га Палеолозима, регентство је, по Григори, нудило Душану „руку царичине кћери за његовог сина“ а „заједно са њом и власт, писано потврђену“ (ἔγγραφον κυριότητα — документ би вероватно био у виду повеље, дакле нуђена је „повеља о власти“) над градовима и областима до Христопоља, а да он за узврат Кантакузина преда или га смакне. По Кантакузину, сам Душан му је причао да је током другог посланства регентство нудило све градове западно од Христопоља са изузетком Солуна, макар и да га не преда већ га само држи затвореног.[8] Споразум Душана и регената склопљен је неколико месеци пошто је Кантакузин, априла 1343, напустио Душанов табор и отишао у Верију, што је означило суштински крај овог савеза. После више неуспелих посланстава упућених из Цариграда, најзад су се, маја 1343, Млечани прихватили да посредују, па је августа исте године њихов поклисар на Душановом двору, Марин Ванијер, могао да обавести своју владу да је споразум српског краља и Палеолога склопљен. У септембру је Сенат донео одлуку да се Ванијер

[6] *С. Марјановић-Душанић*, Владарска идеологија Немањића, Београд 1997, 91; *С. Марјановић-Душанић*, Елементи царског програма у Душановој повељи уз „Законик“, Прилози за КЈИФ LXV–LXVI/1–4 (1999–2000) 3–20, 16–17.

[7] За изворе и приказ догађаја у општем политичком оквиру грађанског рата в. *Р. Радић*, Време Јована V Палеолога, 141–143; такође и коментар Б. Ферјанчића, са прегледом старије литературе, у Византијски извори за историју народа Југославије, VI том, Београд 1986, 238–240 н.50; *Б.Ферјанчић*, *Б.Ферјанчић — С.Ћирковић*, Стефан Душан. Краљ и цар, 129; *R. Radić*, Venezia, Bisanzio e la Serbia attorno alla metà del XIV secolo, Глас САНУ 404, Одељење историјских наука, књ. 13 (2006) 95–105, 97.

[8] Gregora, II, 642 (Nicephori Gregorae Byzantina historia I–II, ed. *L.Shopenus*, Bonnae 1829–1830, III, ed. *I. Bekkerus*, Bonnae 1855); Cantacuzenus, II, 306 (Ioannis Cantacuzeni eximperatoris historiarum libri IV, cura *L. Shopeni*, Bonnae 1828–1832). Уп. превод и коментар одговарајућих одломака из дела Григоре и Кантакузина у Византијски извори за историју народа Југославије, том VI, (*С. Ћирковић, Б. Ферјанчић*).

врати из Србије, а да се краљу честита због веридбе сина са сестром цара Јована Палеолога.[9] Када се урачуна у којој мери су правна схватања имала важности, не само у унутрашњим односима у Царству већ и у односима са суседним владарима, постаје извесно да је у покушајима цариградског регентства и Млечана да придобију Душана важну улогу играо Кантакузинов положај побуњеника против Царства, односно легитимна позиција регената. Наиме, на самом почетку грађанског рата, корегент царице мајке Ане, патријарх Јован Калека је, на вест да се Кантакузин у Дидимотици прогласио за цара (26. октобра 1341), овога изопштио из Цркве (ἀφορισμός, одлученије, односно excommunicatio minor), као и сваког оног ко би га признао за цара. Одлука је потом требало да буде објављена у свим областима Царства, што се вероватно и догодило, изузев у онима које је држао Кантакузин. Према млетачким изворима, регенти су молили Млечане да утичу на Душана да не помаже „бунтовника“ (rebellis imperii).[10]

Из потоњих осврта Григоре и Кантакузина на савез Душана и Цариграда види се да је споразум укључивао и препуштање византијских области и градова Душану. Они не помињу шта су тачно предвиђале Душанове обавезе као савезника регената, а о томе не говоре ни млетачки документи, али мора бити да је најважнија тачка била војна помоћ против Кантакузина. Верујем да је део споразума била и „повеља“ коју је Цариград нудио нешто раније. Уосталом, и сам Григора, када пише о приликама пред Душаново проглашење за цара, каже да је цариградској влади боље било да Душану „и ћутећи и признајући предају све до Христопоља“ — што је Душан, осим Солуна, и заузео — само да не би пало у руке Кантакузину. И Кантакузин, слично Григори, пребацује регентима предају градова и области Србима и Бугарима.[11]

Ови подаци савремених византијских историчара, противника регентства, осветљавају питање ширења Душанове власти на византијске области из посебног угла. У модерној историографији давно је уочен значај 6851. (1342–43) године за утврђивање хронологије Душанових освајања неких византијских градова.[12] Мада све хронолошке недоумице нису разрешене, узима се да је Душан у тој години заузео Воден, Костур, Београд, Канину, Кроју и Валону. Како склапање споразума са Палеолозима пада у август 1343, односно у сам крај 6851, сва је прилика да је „повеља“ заправо само легитимизовала претходна Душанова освајања, мада се не може сасвим искључити могућност да му је таква повеља до краја те године отворила врата неког града без борбе. Споразум је такође легитимизовао и Душаново заузимање оних „грчких земаља“ које још нису биле освојене, али су му препуштене — области до кланаца код Христопоља. У односима византијских и српских владара, од времена краља Милутина, постојала

---

9 У изворима није наведено име ове византијске принцезе. Могуће је да се радило о Марији Палеолог, в. *Р. Радић*, Време Јована V Палеолога, 143 н. 82, сл.

10 Les regestes des actes du patriarcat de Constantinople, Vol. I, Fasc. V, ed. *J. Darrouzès*, no. 2218, 172–173; Listine o odnošajih između Južnoga Slavenstva i Mletačke Republike, II, ed. *Š. Ljubić*, Zagreb 1870, 174–175.

11 Gregora, II, 746; Cantacuzenus, II, 460–461, 467, 506–507, III, 37.

12 *М. Динић*, За хронологију Душанових освајања византиских градова, 1–11.

је пракса да се промена границе накнадно потврђује споразумом, при чему су византијске области, и ако војно већ изгубљене, могле потом бити препуштене у виду царског мираза.[13] Део овог споразума била је и Урошева веридба, на основу које је Душан постао рођак Палеолога. Међутим, немамо податак да су заузете области у овом споразуму сматране за мираз царичине кћери, мада су у Григорином исказу брачни преговори везани за „повељу о власти“ над земљама западно од Христопоља.

Ништа се не зна о садржају „повеље“. Тешко је замислити да би она могла да има други смисао до да легитимизује Душанову власт, према томе се морала односити колико на њега толико и на локалне власти и становништво области које је запосео. На основу споразума са регентима и повеље, и нова, проширена, Душанова титула је била легитимна. Значајна је околност да не налазимо спомен грчких области у документима пре склапања споразума, на пример у повељи старцу Григорију од 19. маја 1343, мада је Душан до тог тренутка већ освојио неке градове у Македонији и Албанији, а има их у оним после склапања споразума — први познати и датирани је повеља манастиру Светих Петра и Павла, тзв. лимска, од 25. октобра 1343, где се у интитулацији назвао „самодржавни господин свих српских земаља и поморских и грчких.“[14] Могућно је да овој повељи за мало претходи повеља манастиру Свете Богородице у Тетову, коју је потписао као „краљ и самодржац свих српских, поморских и грчких земаља“.[15] Споразум је значио не само да Цариград признаје освајања — сличних споразума је било и раније, али нису доносили промене у титули српских владара — он је увео Душана у власт над пространим областима Царства и довео до промене дотадашњег схватања државе. Исказано кроз титулу путем изведених топонима и етнонима (са сложеним значењем), држава надаље укључује грчке, некад и бугарске земље, а у етничком, Грке, некад и Бугаре. При томе Грк, како је много пута указано, има значење Ромеј, а грчке земље Ромејско царство, односно Романија.[16] Споразум је такође легитимизовао српског краља пред многим Византинцима, не само због тога што се радило о споразуму са легитимном династијом Палеолога, већ и на основи традиционалних византијских схватања о престоници као извору легитимитета (Божији благослов је на ономе који влада престоницом, уколико није тиранин — међутим, и тиранин може постати законити владар, уколико га Бог благослови победом). Повеља је могла бити један од разлога за прилаз многих ромејских

---

[13] Тако се догодило приликом склапања брака Милутина и Симониде, в. изворе у *M. Živojinović*, La frontière serbobyzantine dans les premières décennies du XIVe siècle, Byzantium and Serbia in XIV century, Athens 1996, 57–66, 58 n. 4.

[14] Српски грамоти од Душаново време, пр. *Л. Славева — В. Мошин*, Прилеп 1988, бр. 29, 81–82; *Ж. Вујошевић*, Хрисовуља краља Стефана Душана манастиру Св. Петра и Павла на Лиму, Стари српски архив 3 (2004) 45–70. Уп. *М. Динић*, За хронологију Душанових освајања византијских градова, 9.

[15] *Д. Кораћ*, Повеља краља Стефана Душана манастиру Свете Богородице у Тетову. Прилог српској дипломатици и сфрагистици, ЗРВИ 23 (1984) 141–165.

[16] О значењима речи Грк у тадашњој српској средини в. *Љ. Максимовић*, Значење речи Грк и Јелин у српским средњовековним изворима, ЗРВИ 38 (1999/2000) 215–227.

великаша Душану.[17] С друге стране, гледано у оквиру грађанског рата, за Кантакузина је освајање престонице, повратак у црквену заједницу и (поновно) крунисање значило легитимизацију, појачану коначном победом исихазма и осудом њихових противника (Бог га је благословио да постане правоверни цар), и могућност да оспорава оно што је Душан стекао као савезник дотадашњих господара Цариграда.

Природно је што Григора и Кантакузин, као противници регената, Душаново уплитање у грађански рат описују као обично освајање — уопште, због више разлога, његова је слика код ових писаца прилично негативна, нарочито код Кантакузина. Нека Душанова слика из кругова његових савезника и рођака није нам позната — регентство царице Ане није имало себи наклоњеног историографа. Важно је имати на уму да је Душанов портрет у византијској историографији једностран — то је портрет политичког непријатеља првог реда.

Овакво виђење ширења Душанове власти на западне области Византијског царства између 1343. и 1345. отвара многа питања. Политичко мишљење у Византији тога доба предвиђало је могућност „заједничке" власти (ἡ οἰκῖα ἀρχή) Царства и друге државе над неком облашћу, у виду породичног савладарства, при чему цариградски цар има највиши положај. То произлази из Кантакузиновог тумачења Римског права, датим у поводу једног спора византијског цара Андроника III и бугарског цара Михаила, из 1328. Према Кантакузину, цареви синови дужни су да најстаријег међу њима називају царем, и да му служе (δουλεύειν), што бугарски цар у конкретном случају није прихватио, јер је сматрао да једном цару не приличи да буде под влашћу другога. Случај показује „колико је реално и колико широко схватана породица владара".[18] Овакво схватање је последица сложеног развоја установе царске власти и утицаја породичног права на њу, али и потребе да се неповољан однос снага са суседима колико-толико уравнотежи.

У историји царске власти у Византији током времена дошло је до особене појаве савладарства, а у развоју ове установе посебно је био значајан уговор у Региону, којим је јуна 1321. окончан први део грађанског рата деде и унука, Андроника II и Андроника III, тако што је унук добио право да у свом делу формално још увек једног Царства влада „царски" (αὐτοκρατορικῶς), признајући деду као врховног цара и господара.[19]

У време када је Душан постао краљ, у Византији се управо био догодио преседан — не само да су постојала два автократора, већ и две области којима су василевси „царски" владали (до коначне победе Андроника III, маја 1328).[20]

---

[17] О приласку „грчке" властеле Душану в. *А. Соловьев,* Греческие архонты в сербском царстве XIV века, BSL 2 (1930) 275–287.

[18] Cantacuzenus, I, 325–329. В. *S. Ćirković*, Between Kingdom and Empire: Dušan's state 1346–1355 Reconsidered, 118; *С. Ћирковић*, Србија и Царство, 148.

[19] Gregora, I, 321; Cantacuzenus, I, 115.

[20] Уп. Lj. Maksimović, Η ανάπτυξη κεντρόφυγων ροπών στις πολιτικές σχέσεις Βυζαντίου και Σερβίας τον ΙΔ′ αιώνα, Byzantium and Serbia in XIV century, Athens 1996, 282–290, 284.

Може бити да је Душаново „учествовање“ у власти над грчким земљама започело у виду „заједничке власти“, али је јасно и да су породични и хијерархијски односи морали бити нешто другачије исказани него што је то предвиђало поменуто Кантакузиново тумачење — у датој ситуацији није било византијског цара кога би Душан могао сматрати за брата и господара, ако би на ово друго уопште пристао. Уколико је „повеља о власти“ предвиђала неки вид надређености или првенства цариградског цара, очекивало би се да је на литургијама у „грчким земљама“ најпре помињано име малолетног Јована Палеолога, а потом Душаново, мада је стварну власт наравно имао само српски краљ. То би значило да је образац видљив из његовог споразума са Светогорцима, из новембра 1345, већ раније био примењен у „грчким земљама“. Немамо извор који би ово могао да потврди. Из Душанове опште хрисовуље за Свету Гору види се да је, после преговора Душановог логотета Хрса са Светогорцима, договорено да се у области Свете Горе и околине, која је дошла под власт српског краља, прво помиње име цара Јована Палеолога а потом име краља Душана, као и да се не спречава помен цара Ромеја.[21] Може се помислити да су се Светогорци изборили за поштовање једног начела које је другде било нарушавано. Њихово присуство на потоњем Душановом крунисању један је од указатеља да су и тада, за њихова схватања у довољној мери, поштована права Палеолога. Једино што можемо препознати као такво јесте помесни, односно удеони карактер Душанове титуле на грчком — он је василевс и автократор Романије, а не Ромеја. Оно што је било основно да би Душан могао да добије благослов Свете Горе за своје „венчање на царство“ јесте његово православље — све остало спадало је у општа схватања о Божијем допуштењу и промисли. Примећено је, поводом споразума са Светогорцима 1345, да је „Душан прихватио оно што се 1328. тражило од бугарског цара да би био сматран за члана породице царева.“[22] Међутим, ми немамо потврду да је Душан у то време сматрао некога од Палеолога својим господаром — малобројни подаци из извора показују да је Душан себе видео као члана породице царева, али без исказивања подређености (в. у даљем тексту). Мислим да је у повељи за Свету Гору хијерархијско првенство византијског цара било признато према начелу primus inter pares.

Ако је Душанова власт над деловима Царства после августа 1343. започела по начелима „заједничке власти“, онда је и „потврда о власти“ морала бити састављена у одговарајућем духу. До брака српског младог краља и византијске принцезе није никада дошло, из разлога који нису познати. О њима, као и о политичко-правним последицама раскида ове веридбе по легитимитет Душанове власти над „грчким земљама“ може се само нагађати. У неким савременим повељама сачувани су подаци о сродству Душана и Палеолога, са терминима карактеристичним за духовно-политичко сродство владара, међутим без оних који

---

[21] Грчке повеље српских владара, пр. *А. Соловјев — В. Мошин*, Београд 1936 (= VR, London 1974), V, 29–35. О преговорима опширно *Д. Кораћ*, Света Гора под српском влашћу (1345–1371), ЗРВИ 31 (1992) 15–192, 45–58.

[22] *С. Ћирковић*, Србија и Царство, 151. Извесне резерве исказује *С. Марјановић-Душанић*, Елементи царског програма у Душановој повељи уз „Законик“, 7.

показују стварно сродство. У повељи Филотеју из новембра 1347. цар Душан спомиње царицу Ану — „сестру, деспину Палеологину“ (τῆς ἀδελφῆς μου δεσποίνης τῆς Παλαι(λο)γίνης).[23] У повељи Зографу из априла 1346. Душан наводи Јована V као „синовца царства ми, преузвишеног цара Ромеја“ (τοῦ ἀνεψιοῦ τῆς βασιλείας μου τοῦ ὑψηλοτάτου βασιλέως τῶν Ῥωμαίων). Да је веридба била још увек на снази, очекивали би се и други одговарајући сроднички термини, као συμπενθερά и γαμβρός. У истој повељи Зографу уз име Душановог шурака Јована Александра стоји „вољени брат царства ми, преузвишени цар Бугара“ (ὁ περιπόθητος αὐτάδελφος τῆς βασιλείας μου ὁ ὑψηλότατος βασιλεὺς τῶν Βουλγάρων).[24] Термин αὐτάδελφος, извесно, изражава стварно сродство (у дипломатичким документима тога времена употребљава се за сродство првог степена, какво су имали нпр. браћа од истих родитеља) а подразумева исти такав степен сродства у оквирима идеалне породице владара. Уз то, за ово питање чини се важним што је Јован Александар наведен као „вољени брат“ док је Јован Палеолог само „синовац“, без епитета који је обично изражавао добре политичке односе. Све ово указује да је веридба била раскинута пре крунисања. (У документима византијске и бугарске канцеларије из овог времена наводе се оба вида владарског сродства).[25] Један новооткривени угарски извор показује да је негде у раздобљу између половине 1346. и пролећа 1348. дошло до договора о склапању брака између Уроша и извесне рођаке угарског краља Лудовика.[26] Уколико се помишља на политичке узроке раскида веридбе са Палеологином, и ако верујемо да Душанова повеља Зографу верно одражава породичне односе, онда је могуће да су два догађаја, раскид веридбе и Душаново проглашење за цара, била у вези. Али, свакако да су могуће и разне друге претпоставке.

Тако би, на основу свега, изгледало да Душанов улазак у Царство почиње споразумом са Палеолозима, бивајући исказан новом титулом. Међутим, изгледа да је Душан још раније пошао тим путем, мада то није могло бити формално исказано.

Душаново уплитање у ромејски грађански рат почело је у пуном смислу од доласка Кантакузина у Србију, јула 1342 — пре тога, у пролеће те године, он је без успеха опседао Воден, а претходне, још пре него што је почео грађански рат, извео је један упад кроз области на северу и северозападу од Солуна. После преговора Кантакузина и Душана склопљен је споразум о савезу, чије одредбе, међутим, Григора и Кантакузин, као једини савремени извори, представљају са извесним, рекло би се и значајним, разликама. С обзиром на околности у којима су и један и други писац радили на својим историјама, и с обзиром на конкретан случај преговора и споразума два владара, може се, грубо узевши, рећи да је код

---

23 *V. Kravari*, Nouveaux documents du monastère du Philothéou, TM 10 (1987) 261–356, no. 4, 302–308, 307. О сродству владара в. у даљем тексту.

24 Грчке повеље српских владара, IX, 64–71, 66.

25 Actes de Zographou, ed. *W. Regel*, *E. Kurtz*, *B. Korablev*, BB 13 (1907) Прил. 1, no. 31, 72–73, no. 36, 87–88; Грамоти на българските царе, пр. *А. Даскалова*, *М. Райова*, София 2005, 37–40.

26 В. текст С. Ћирковића у овом зборнику.

Григоре питање шта је био у стању да саопшти, а код Кантакузина шта је хтео да саопшти о овом савезу. Желим да истакнем познату околност да је Григора кабинетски историчар, док је Кантакузин и сам учествовао у многим збивањима о којима је писао. Апологетске технике Кантакузина су питање које је у историографији само делимично осветљено.[27] Углавном се, када је спољни чинилац у питању, обраћала пажња на начин на који је представљао своју политику према Турцима, посебно у светлу чињенице да их је он увео у ромејске међусобице и да је био одговоран за њихово насељавање у Тракији (што је био потез који је довео до његовог пада, у децембру 1354). Али, када се, десетак година касније, у својим мемоарима освртао на недавну прошлост и сопствену улогу у њој, било је много разлога да се и политика према Србима, односно према Душану, представи у пожељном светлу. Опширније излагање свих одлика слике Срба и Душана код Кантакузина овде није могуће. Међутим, има назнака да је заправо Кантакузин био тај који је први Душану ставио у изглед учествовање у власти над деловима Царства.

Основни мотив у Кантакузиновом опису свога боравка на српском двору јесте да је он тамо био прихваћен као цар Ромеја, и то је истакао на више места. Осим тога, Душан и његови великаши пристали су да му буду савезници без икакве накнаде, „части и пријатељства ради", мада су претходно тражили за себе власт над градовима западно од Христопоља, или макар западно од Солуна. По Кантакузину, споразум је предвиђао да сваки град који Срби освоје у његовом одсуству припадне њему, и на захтев му се мора дати. На више места, и на више начина, истицао је да ни по коју цену није пристао да се Србима препусти иједан ромејски град.[28] Григора је ствари представио другачије — Кантакузин и Душан су се споразумели да градове осваја свако за себе, и да свако задржи оно што освоји.[29] Чини ми се да су за осветљавање питања шта је била суштина овог споразума важне две околности. Као прво, треба урачунати Кантакузинову апологетску тенденцију, а као друго, треба узети у обзир једну његову доста неодређену изјаву, дату на захтев да препусти поменуте градове. Ако Душан у њему буде стекао истинског пријатеља, добиће и више од оног што је тражио — онда ће моћи да влада не само градовима од Христопоља и Солуна, већ и острвима, Цариградом и преосталом Тракијом, „јер пријатељима је, кажу мудраци, све заједничко" (κοινὰ).[30] Мислим да се већ овде може препознати концепт по коме је почео Душанов улазак у Царство, сакривен, додуше, иза флоскуле о несебичном пријатељству. Биће да се радило о концепту који је, у неком виду, значио „заједничку власт", слично као у спору ромејског и бугарског цара 1328. Током преговора, Душан је, у име властеле, у својим захтевима наступао у

---

[27] В. *F. Tinnefeld*, Idealizing Self-centered Power Politics in the Memoirs of John VI Kantakouzenos, To Hellenikon. Studies in Honor of Speros Vryonis, Jr, Vol. 1, New Rochelle / New York 1993, 397–415.

[28] Cantacuzenus, II, 257–277, sq.

[29] Gregora, II, 656. В. коментар Б. Ферјанчића, са прегледом старије литературе, у Византијски извори за историју народа Југославије, VI, 247–249, н. 75.

[30] Cantacuzenus, II, 265.

оквирима политике препознатљиве из ранијих деценија — политике ширења власти запоседањем градова и области, која вероватно да није предвиђала измене у постојећем, већ традиционалном, схватању државе израженог појмовима „српске и поморске земље“. Може се претпоставити да Кантакузин није био спреман да војну помоћ плати градовима и областима на начин на који су то тражили Душан и српска властела. За његов танки легитимизам би то било погубно, па се морало наћи друго решење. Спасоносна могућност могла је бити формула „заједничке власти“, која би чувала формални суверенитет Цариграда, преко Кантакузина као владајућег — мада још не крунисаног — цара, који наступа у име Палеолога. С друге стране, шта год да је обећао Душану, требало је да најпре победи своје противнике да би дошао у прилику да то у целости испуни. Питање је да ли је Душан знао за Кантакузиново изопштење, међутим, свакако да је био свестан чињенице да је он само претендент, све док не буде ушао у престоницу као победник и не буде га крунисао цариградски патријарх. Много година после тих догађаја, Кантакузин је споразум са Душаном представио на себи својствен начин, тако да истакне себе као легитимисту и чувара целовитости Царства. Такав његов лик засенчен је сликама противника који чине супротно — регентства које даје Србима и Бугарима градове и области, и Душана који је вероломник, освајач и узурпатор. Григора је, мање пристрасан али, по свој прилици, и без могућности да дозна све детаље споразума, ствари приказао на речени начин — Кантакузин и Душан су се споразумели да свако осваја градове за себе. Слично виђење ствари налазимо и код познијег историчара Дуке, чији један извор, иначе не нарочито добар, каже да су ромејске области припале варварима, Трибалима и Србима, на основу споразума Кантакузина и Душана.[31]

Дакле, чини се да је Кантакузин склопио са Душаном споразум који је одликовала знатна политичка и правна суптилност, међутим, након свега што је уследило увлачењу Душана у грађански рат, он је имао разлога да замагли одређене одредбе споразума, наиме ону о „заједничкој власти“, која је и проузроковала највише невоља. То је учинио са њему својственом вештином — да исприча, а да не саопшти. Григора је саопштио оно што је могао да дозна из Цариграда, а слично и писац који је потом био Дукин извор.

У светлу тако схваћеног споразума Кантакузина и Душана, занимљива је епизода са Воденом. Српске трупе су заузеле град, вероватно још почетком јесени 1342, а Кантакузин каже да је, позивајући се на одредбе споразума, тражио да му Душан врати град. Овај се показао спремним на то, али је Кантакузин проценио да нема довољно својих људи да би их оставио као градску посаду, па је „препустио градић, као своје власништво, иако невољно и од нужде, краљу на чување све док се не буде указала прилика да га поново сам преузме“.[32] Вероватно да је „остављање градова краљу на чување“ била формула којом је Кантакузин објашњавао српска освајања. Када су, крајем 1342, великаши Тесалије

[31] Ducas, ed. *V. Grecu*, Bucurest 1958, 55.

[32] Cantacuzenus, II, 301; Византијски извори за историју народа Југославије, VI, 416 (превод Б. Ферјанчића).

преко посланика изјавили да ће признати Кантакузина за цара, он им је, у помало апологетском тону, објаснио зашто је тражио помоћ српског краља — невоље су га натерале да „по нужди" оде код краља, где је, мимо очекивања, био „почаствован" (дакле — признат као цар) и потпомогнут као савезник.[33] Образац под којим је Душан наступао у овој фази грађанског рата препознаје се у Кантакузиновом опису напада на Сер, у пролеће 1343. Душан је становницима упутио посланство у коме се представио као савезник и пријатељ оних градова који ће прићи цару Кантакузину, а непријатељ оних који га одбију. Пошто су Серани одбили Душана, уследило је посланство самог Кантакузина, у коме се тражило само да се његово име унесе у литургије, после имена царице Ане и сина цара, па да се опсада Срба подигне.[34] (Серани ни то нису прихватили). Дакле, такав споразум са Кантакузином предвиђао је за Душана место на крају поворке владара, на челу са царицом, малолетним царом и самим Кантакузином, а све је то тек требало да се доврши и легитимизује победом претендента. Кантакузинов противник Апокавк је, међутим, био у прилици да Душану понуди више, и део тога одмах, због тога што је практично владао Цариградом и имао кључни утицај на регенте.

Вратимо се на Душанову титулу. Када се узму у обзир сви данас познати облици титуле (из докумената, натписа и новца) којима Душан показује своју власт над грчким областима и Грцима, до проглашења за цара, поставља се питање да ли различити облици изражавају различиту суштину, па сведоче о етапама на једном путу, или су варијацијама у титулатури други разлози. Неки споменици имају датум, међутим, добар број њих је оквирно датиран, управо на основу спомена грчких земаља. Први документ са датумом је већ наведена повеља манастиру Светих Петра и Павла на Лиму од 25. октобра 1343. („самодржавни господин свих српских земаља и поморских и грчких"); затим долази повеља архонтопулима из Зихне од јула 1344 („краљ Срба и Грка"); повеља Хиландару од 1. јануара 1345. („краљ, самодржац свих српских земаља и честник грчким странама"); повеља манастиру Светог Јована Претече крај Сера од октобра 1345. (κράλης καὶ αὐτοκράτωρ Σερβίας καὶ Ῥωμανίας); писмо Млечанима од 15. октобра 1345. „… Bulgarie imperii non modice particeps et fere totius Romanie dominus".[35] Вероватни датум једне повеље Хиландару је 28. март 1345. („краљ и самодржац свих српских и поморских земаља и честник грчким странама").[36] Оквирну, односно приближну, хронологију имају повеља манастиру Свете Богородице у Тетову, између пролећа 1343. и краја 1345, а вероватно од

[33] Cantacuzenus, II, 310.

[34] Cantacuzenus, II, 328–330.

[35] *Ж. Вујошевић*, Хрисовуља краља Стефана Душана манастиру Св. Петра и Павла на Лиму, 45–70; *V. Kravari*, Nouveaux documents du monastère du Philothéou, no. 3, 298–302; *Д. Живојиновић*, Хрисовуља краља Стефана Душана Хрусијском пиргу о поклону села Гаидарохора, Стари српски архив 6 (2007) 83–101; Српски грамоти од Душаново време, бр. 46, 137–139; Грчке повеље српских владара, II, 8–16; Listine o odnošajih između Južnoga Slavenstva i Mletačke Republike, II, 278–279.

[36] Српски грамоти од Душаново време, бр. 46, 137–139. За датирање ове повеље у 1343. в. *С. Марјановић-Душанић*, Владарска идеологија Немањића, 85 н. 188–189.

лета 1343. („краљ и самодржац свих српских, поморских и грчких земаља"); повеља манастиру Светог Николе у Врањи, између 1343–1345, а пре заузећа Сера („краљ свих српских и поморских земаља и честник Грком"); повеља за Хиландар о поклону протосеваста Хреље, између 1343–1345. („краљ и самодржац свих српских земаља и честник грчким странама"); друга дечанска повеља, између оснивања манастира Светих Арханђела и проглашења за цара, или око октобра 1345. („краљ свих српских и поморских земаља и предела грчких и бугарских"); друга повеља за манастир Трескавац, крајем 1343. или почетком 1344. („краљ и самодржац Србљем и Поморју и Грком и Бугаром"); повеља цркви Свете Богородице Перивлепте у Охриду, од јесени 1345. („краљ свих српских и поморских и грчких земаља"); натпис у цркви Св. Ђорђа у Полошком, настао између средине 1343. и краја 1345. (κράλης καὶ αὐτοκράτωρ Σερβίας καὶ Παραθαλασσίας καὶ Ῥωμαίων); натпис у цркви Св. Николе Болничког у Охриду, настао око 1345. („самодржавни краљ свих српских и поморских и бугарских и грчких земаља"); натпис на две емисије једне врсте новца, кованог, како се сматра, између заузећа Сера и царског крунисања („rex Rasiae/imperator Romaniae", „rex Rasianorum/imperator Romaiorum").[37]

У погледу хронологије оквирно или приближно датираних споменика ваља најпре приметити да је њихов terminus post quem август 1343, ако верујемо да је промена у Душановој титули везана за споразум са Палеолозима.[38] У литератури је изнето мишљење да Душан, између новембра/децембра 1345. и априла 1346, док још није био крунисан, није раздвајао својства цара и краља.[39] Закључено је, на основу натписа на новцу „rex Rasiae/imperator Romaniae", да је Душан, прогласивши себе за императора Романије („Emperor of Romania"), задржао титулу краља Србије.[40] Најстарији документ у коме се Душан назива автократором Романије јесте повеља манастиру Св. Јована код Сера из октобра 1345. Извесно да је било колебања у начину на који је Душан изражавао власт над Грцима и грчким земљама и учествовање у Царству. У натпису из Полошког, као и на новцу из поменуте емисије, краљ Душан је автократор, односно

---

[37] *Д. Кораћ*, Повеља краља Стефана Душана манастиру Свете Богородице у Тетову, 141–165; *С. Марјановић-Душанић*, Повеља краља Стефана Душана о поклањању цркве Светог Николе у Врању манастиру Хиландару, Стари српски архив 4 (2005) 69–85; Српски грамоти од Душаново време, бр. 43–44, 131–134; *М. Благојевић*, Када је краљ Душан потврдио дечанску хрисовуљу? Историјски часопис 16–17 (1970) 79–86; Српски грамоти од Душаново време, бр. 38, 109–112; Одабрани споменици српског права, изд. *А. Соловјев*, Београд 1926, бр. 64, 127–129; *Ц. Грозданов*, *Д. Ћорнаков*, Историјски портрети у Полошком (I), Зограф 14 (1983) 60–66, 62–63; *В. Ђурић*, Три догађаја у српској историји XIV века и њихов одјек у сликарству, Зборник за ликовне уметности Матице српске 4 (1968) 65–100, 77; *В. Иванишевић*, Новчарство средњовековне Србије, Београд 2001, 122 н.630, према аутору, ради се о две емисије једне врсте новца.

[38] Постојеће датирање повеље цркви Свете Богородице Перивлепте у Охриду, по Соловјеву у јесен 1345, иначе није образложено. Чини ми се да овај документ треба нешто шире датирати, у време између августа 1343. и царског проглашења, а вероватно да је настао ближе првом датуму. Уп. и *С. Марјановић-Душанић*, Елементи царског програма у Душановој повељи уз „Законик", 16.

[39] *S. Ćirković*, Between Kingdom and Empire: Dušan's state 1346–1355 Reconsidered, 118.

[40] *G. Soulis*, The Serbs and Byzantium During the Reign of Tsar Stephen Dušan (1331–1355) and his Successors, Athens 1995[2] (= Washington 1984) 76.

император Ромеја. За садржај натписа можда није непосредно одговорна краљева канцеларија, мада због тога он није мање индикативан. Међутим, натпис на новцу требало би да је био израз званичних, ако и тренутних, погледа на ствари, и један вид пропаганде. Усамљеност ових примера упућује на помисао да се од овакве титулатуре убрзо одустало, вероватно због тога што се термин Ромеји нашао као идеолошки неприхватљив, па се дошло до прихватљивог термина Романија, запаженог на новцу и у повељи манастиру Св. Јована, а који ће после крунисања постати уобичајени део титуле у потписима повеља на грчком, до краја Душановог живота. Сматра се да је поменута врста новца, са натписима „rex Rasiae/imperator Romaniae" и „rex Rasianorum/imperator Romaiorum" кована после освајања Сера, септембра 1345, до крунисања за цара, априла 1346.[41] Што се тиче другог датума, не верујем да је Душан после проглашења за цара (вероватно на Божић 1345. или на Богојављење 1346) наставио са ковањем новца са оваквим натписом. А када је могао да започне ковање овог краљевско-автократорско/императорског новца? Душанова титула на овој врсти новца у главноме одговара његовој титули какву знамо из докумената издатих после августа 1343. Већ у титули „самодржавни господин грчких земаља", из лимске повеље од октобра 1343, може се видети автократорски односно империјални квалитет.[42] Она, номинално, одговара титули „dominus Romanie" из октобра 1345. С друге стране, израз „честник Грком", чији је најстарији сигурни помен из јануара 1345, сугерише учешће у Царству.[43] Такође подсећа и на концепт „заједничке власти". Питање је да ли појмови „честник", односно „particeps", и „dominus" представљају разлике у квалитету власти — наиме, подељену и апсолутну власт, па их треба схватити као два степеника на путу до царске титуле.[44] Душану и његовој канцеларији није било једноставно да изразе нови квалитет у његовој власти, и то је један од разлога за колебања у титулатури. Мислим да појам „честник", био израз неке идеалне поделе власти или не, није искључивао употребу титуле αὐτοκράτωρ Ῥωμανίας и „imperator Romaniae".

Поимање идеје Царства код Срба и, у оквиру тога, преузимање царског апелатива автократор (у преводу „самодржац") посебна је тема. Према давно написаним редовима Г.Острогорског, титула „самодржца" у Србији добија дословни смисао — самодржац је онај који сам држи своју државу и влада својом влашћу, односно по милости Божијој, а не по наредби неке земаљске вла-

41 *С. Димитријевић*, Хронологија Душановог царског новца, Историјски часопис 9–10 (1959) 113–138.

42 Термин *господар*, поред осталих значења и употреба, одговара грчком δεσπότης и латинском *dominus*, што су царски апелативи. Уп. уводне напомене у *Б. Ферјанчић*, Деспоти у Византији и јужнословенским земљама, Београд 1960, 3–8.

43 *S. Ćirković*, Between Kingdom and Empire: Dušan's state 1346–1355 Reconsidered, in: Byzantium and Serbia in XIV century, 118. Уп. и *J. Shepard*, Manners maketh Romans? Young barbarians at the emperor's court, Byzantine style, religion and civilization. In Honour of Sir Steven Runciman, Cambridge 2006, 135–158, 146, који сматра да је *честник* „an ambivalent term".

44 Према проф. Ћирковићу, Душанов положај „учесника" постепено је растао, до тренутка проглашења за цара, в. *S. Ćirković*, Between Kingdom and Empire: Dušan's state 1346–1355 Reconsidered, 118.

сти.[45] На том трагу, треба додати да она у титули српских владара, наравно, нема ауру универзалне власти (над Ромејима), већ означава поседовање неприкосновене помесне власти (над српским земљама) — она одражава пуну и потпуну власт, баш као некада римски imperium и потом ромејска αὐτοκρατορία, отуд њене „царске“ мада не и ромејске конотације много пре Душановог проглашења.[46]

Титула из лимске повеље изражава нови квалитет — под самодржавну власт српског краља дошле су и ромејске („грчке“) земље. Као помесни владар, српски краљ је постао учесник у царској власти, формално над Романијом, али суштински и практично он је владао над Ромејима. Судећи према свему томе, а најпре према формалном критеријуму, ковање поменуте врсте новца могло је започети већ после августа 1343. а почело је онда када је краљ Душан одлучио да изрази свој фактички положај автократора, односно императора Ромеја и Романије. Навео бих и да се најважнији етнички и територијални елементи потоње царске титуле (Срби и Грци, Σερβία καὶ Ῥωμανία) јављају већ у саставу краљевске титуле, при чему етноним Грци одговара етнониму Ромеји.[47]

О даљим односима савезника, Душана и регената, после лета 1343, више се не зна него што се зна. Посебно је занимљив период од смрти Апокавка, јуна 1345. до уласка Кантакузина у Цариград, фебруара 1347. Душан је септембра 1345. заузео Сер, вероватно у првој половини 1346. и Верију.[48] Оба града су у тренутку уласка његових трупа држале Кантакузинове присталице. Како је речено, Урошева веридба је у време крунисања већ била раскинута, а могуће да је тај догађај у некој вези са Душановим проглашењем за цара, мада је могуће замислити и обрнуто — уопште, у наведеном периоду дâ се, колико-толико, испратити развој Душанових амбиција, али је веома тешко са извесношћу нешто рећи о његовим односима са регентима. Из повеље за Зограф, издате у априлу 1346, види се да је Душан, убрзо после освајањања долине реке Струме, а то значи после септембра 1345, одузео имање Хандак од Зографа. Било је то имање које је манастиру претходно даривао цар Јован V, јануара 1342.[49] Уколико је Душан после августа 1343. и наступао у грчким земљама у име Палеолога, изгледа да је од јесени 1345, најкасније, то била ствар прошлости. У некој другој

[45] *Г. Острогорски*, Автократор и самодржац, Глас СКА CLXIV 84 (1935) 95–187, 142.

[46] Тако још свети Сава назива Стефана Немању „господином нашим и самодршцем, царујућим свој српској земљи“, в. Списи светог Саве, изд. *В. Ћоровић*, Београд 1933, 151. И сам Душан помиње „степсаније царства ми на царство“, в. *С. Новаковић*, Хрисовуља цара Стефана Душана гробу мајке му краљице Теодоре, Споменик 9 (1891) 6–7, према *С. Ћирковић*, Србија и Царство, 150.

[47] *Љ. Максимовић*, Српска царска титула, 184–186; *исти*, Значење речи Грк и Јелин у српским средњовековним изворима, 215–227.

[48] О освајању Сера, в. *Б. Ферјанчић*, Византијски и српски Сер у XIV столећу, Београд 1994, 57, сл; о освајању Верије, и хронологији, в. *Љ. Максимовић*, Верија у политици Стефана Душана, ЗРВИ 41 (2004) 341–352, 347.

[49] Грчке повеље српских владара, IX, 64–71, 66; Actes de Zographou, ed. *W. Regel*, *E. Kurtz*, *B. Korablev*, ВВ 13 (1907) Прил. 1, no. 31, 72–73. В. *M. Živojinović*, Chantax et ses moulins, ЗРВИ 23 (1985) 119–139.

прилици ваљало би се осврнути на место Солуна у оквиру читаве Душанове политике, односа са регентима и, уопште, сложених прилика грађанског рата.[50] Светогорци су 1346. из неког разлога тражили од Душана да им потврди власништво над неким имањима у Солуну.[51] Ако бисмо се дословно држали Григоре, и Солун би спадао у област коју је Цариград препустио Душану, мада он није успео да га освоји. Овоме треба додати и податак о присуству Душанове војске у околини Солуна, у септембру 1345.[52] Поменуто је да је Душан тражио војну помоћ Млечана за освајање Византијског царства (pro aquisitione imperii Constantinopolitani) почетком 1346.[53] Овај податак је најчешће схватан као показатељ Душанових највиших амбиција — да заузме престо цара Ромеја.[54] Какве су тачно биле Душанове амбиције у том тренутку, чиме су биле изазване и подстакнуте — вероватно да никада нећемо знати. Око кључних питања, на које је Душан већ морао имати одговор када је размишљао о освајању Цариграда, као што су однос према Палеолозима и њиховом легитимитету, питање сопствене власти, титуле и појмова Ромеји и Романија — данас су могућа само домишљања.

У вези са питањем Душанове употребе менологема, најпре би требало подсетити на неке раније закључке пок. проф. Б. Ферјанчића о развоју установе савладарства у доба Палеолога, односно проширења савладарских права у доба које је непосредно претходило Душановом уздизању. Оставимо на страну питање проширења савладарских права Михајла IX. Андроник III је после поменутог споразума у Региону, у јуну 1321, добио одређена владарска права у свом делу тада подељеног Царства. Документи које је потом издавао показују да је једно од тих права било ношење титуле автократора и издавање простагми потписаних менологемом. Такав положај Андроника III учвршћен је његовим нешто каснијим крунисањем за сацара Андроника II, у фебруару 1325, наравно са истом титулом василевса и автократора. Наведено показује значајну промену у установи савладарства, као последицу односа снага у грађанском рату.[55] Међутим, још пре него што је пресудио однос снага, види се да су постојала нова схватања о царској власти. Све ово се може оценити и као симптом својеврсног кварења установа, односно већ одмакле доделе некада искључивих прерогатива врховног цара цару-савладару, као и поделе некада јединствене територије Царства, што је било без преседана. Царство (αὐτοκρατορία, imperium) се могло

[50] Уп. запажања дата у оквиру анализе једног ширег проблема, у *Љ. Максимовић*, Македонија у политици средњовековне Србије, Глас 404, Одељење историјских наука, књ. 13, (2006) 29–50.

[51] Грчке повеље српских владара, VII, 42–51, VIII, 52–63, XI, 76–83, XIII, 94–103, XIV, 104–109.

[52] *Р. Радић*, Срби пред градом светог Димитрија? (Једна алузија Димитрија Кидона у „Монодији палима у Солуну“), ЗРВИ 39 (2001/2002) 221–224.

[53] Listine o odnošajih između Južnoga Slavenstva i Mletačke Republike, II, 326–327.

[54] В. *С. Марјановић-Душанић*, Елементи царског програма у Душановој повељи уз „Законик“, 5 сл.

[55] *Б. Ферјанчић*, Савладарство у доба Палеолога, ЗРВИ 24–25 (1986) 307–384, 324–336. Уп. *O. Kresten*, ΜΗΝΟΛΟΓΗΜΑ. 3–52.

умножити и поделити. Обе околности су важне, јер су присутне у доба које непосредно претходи Душановом постепеном уласку у Царство. (И оцене савременика сведоче о општем опадању у византијској престоници, као и о опадању дворског церемонијала у време Андроника III).[56]

У светлу свега тога, околност да је Душан после крунисања издавао простагме потписане менологемом може бити схваћена као показатељ његових највиших претензија. Међутим, гледана као показатељ тренутног стања ствари, онога што је била стварност Душанове царске власти, чини се да она употпуњује закључке о његовом успону — Душан је проглашењем и крунисањем постао цар, упоредни и удеони, Србије и Романије (једног дела Византијског царства), и као такав, нека врста теоретског савладара малолетног Јована Палеолога и царице-мајке Ане Савојске.[57] У духу данашње терминологије могли бисмо рећи да је по среди било асиметрично савладарство. Посебно је питање да ли је употреба менологема узурпација или последица споразума. Прва простагма потписана менологемом по цариградском узору издата је непосредно после крунисања, априла 1346.[58]

Заједно са понудом савеза, у Млетке је од српског краља, крајем јануара или почетком фебруара 1346, стигла и вест о његовој намери да се крунише за „византијског цара" (coronatione in imperio Constantinopolitano). Из млетачког документа се види како је схватано Душаново уздизање, оно је сведено на византијску компоненту, мада је питање како га је тачно Млечанима представила царева канцеларија у оригиналном писму. Истоветан је случај и у малочас поменутом угарском документу, у коме стоји да је Душан себе називао „царем Грка" (imperator Grecorum).[59] И савремени византијски историографи, Григора и Кантакузин, слично, наводе да се Душан „прогласио за цара Ромеја", односно „Ромеја и Трибала".[60] Облици Душанове титуле у периоду између склапања споразума са Палеолозима и проглашења за цара, као и његове царске титуле, показују да се на првом месту налази српска компонента (Срби, Σερβία), али да поред византијске (Грци, Ῥωμανία) постоје и друге компоненте у његовој власти, најпре бугарска.[61] Треба нагласити да су Душана на Царство венчала два патријарха, српски и бугарски, уз благослов других, „византијских" чинилаца.[62]

---

56 Gregora, I, 567–568; уп. Византијски извори за историју народа Југославије, VI том, 223 (превод С. Ћирковића). Сличне оцене Григора ће поновити и на другом месту.

57 Уп. *С. Ћирковић*, Цар, пр. *С. Ћирковић*, *Р. Михаљчић*, Лексикон српског средњег века, Београд 1999, 789–792.

58 Грчке повеље српских владара, X, 72–75; уп. *Д. Живојиновић*, Регеста грчких повеља српских владара, Мешовита грађа, нова серија, XXVII (2006) 57–99, бр. 11, 71–72. *O. Kresten*, ΜΗΝΟΛΟΓΗΜΑ, 45, грешком држи да је прва позната простагма са менологемом она издата манастиру Св. Анастасије код Зихне 1352.

59 В. текст С. Ћирковића у овом зборнику.

60 Gregora, II, 746; Cantacuzenus, II, 551–552.

61 Уп. *Љ. Максимовић*, Српска царска титула, 186.

62 Тројни карактер Душановог царства истиче *С. Марјановић-Душанић*, Елементи царског програма у Душановој повељи уз „Законик", 19.

У вези са Душановим путем до царске титуле често је истицан значај и утицај тзв. „бугарског модела“, односно упоредног постојања још једног царства као суседа византијског.[63] Мислим да није било дословног угледања на „бугарски модел“, мада је Душан, у једној мери, вероватно био подстакнут бугарским примером.[64] За „бугарски модел“, у односу према Душану, више је била заинтересована Византија (у повељи Јована V Хиландару из јула 1351. Душан је ословљен као βασιλεὺς Σερβίας, в. у даљем тексту). С друге стране, у време грађанског рата у Византији дошло је до промене у владарској титули бугарског цара Јована Александра, што је можда, као и претходно у случају са Душаном, последица склапања савеза са Палеолозима. У Ораховској повељи из 1347. он се назива „цар и самодржац свих Бугара и Грка“, док је у Зографској повељи из 1342. он „цар и самодржац свих Бугара“.[65] Могуће објашење за ову пажње вредну промену у титули гласи да је и Јован Александар, рођак Јована Палеолога, пошто је споразумом стекао право на извесне византијске градове и области, до чега је дошло током 1344, сматрао да тако учествује у цревању над „Грцима“.[66] Дакле, вероватно да је било утицаја бугарског примера и „модела“, али се у исто време мењао и сам „модел“, у једном немирном времену, када су се појавила нова схватања о Царству и царској власти.

У оквиру тако схваћеног учествовања у Царству вреди навести познате примере о сродству владара. Ради се о посебној врсти политичког сродства, изведеног на основу духовног сродства и хијерархије владара и држава из ранијих столећа византијско-словенских односа, као и на основу стварних сродничких односа насталих путем политичких бракова. На основу постојећих примера може се реконструисати идеална схема породице владара, у којој је Душан био брат царице-мајке Ане и ујак, тј. стриц, малолетног Јована V, брат бугарског цара Јована Александра, који је такође ујак/стриц Јована V, а подразумевало се да је преминули Андроник III био брат Душана и Јована Александра.[67] Употреба или одсуство одговарајућег израза као што је „љубљени“ (περιπόθητος) може се схватити као сведочанство о добрим односима у тренутку издавања документа. Као што је царска власт у Византији од времена Михајла VIII (од 1272) почела да буде предмет породичних односа Палеолога и породичног права, слично је, на половини XIV века, царска власт у Византији постала предмет породичних односа и породичног права у оквирима шире схваћене владарске поро-

[63] *G. Soulis*, The Serbs and Byzantium During the Reign of Tsar Stephen Dušan (1331–1355) and his Successors, 73–75.

[64] *Lj. Maksimović*, L'empire de Stefan Dušan: genèse et caractère, 427.

[65] Грамоти на българските царе, пр. *А. Даскалова*, *М. Райова*, 37–40, 41–43.

[66] В. *С. Пириваѿрић*, Partitio Romaniae. Србија и Бугарска у византијском грађанском рату 1341–1354, Саопштење са научног скупа „Византия и славяните“ одржаног од 12–14. маја 2006. у Софији, у штампи.

[67] Actes de Zographou, ed. *W. Regel*, *E. Kurtz*, *B. Korablev*, BB 13 (1907) Прил. 1, no. 31, 72–73, no. 36, 87–88; Грамоти на българските царе, пр. *А. Даскалова*, *М. Райова*, София 2005, 37–40; у овом смислу је посебно занимљива Душанова повеља Зографу из априла 1346. в. Грчке повеље српских владара, IX, 64–71, 66; *V. Kravari*, Nouveaux documents du monastère du Philothéou, no. 4, 302–308, 307. Уп. *Г. Осѿрогорски*, Србија и византијска хијерархија држава, 125–137.

дице, за коју су сматрали да јој припадају и владари суседних држава. Тако би се могло рећи да су царства Јована Александра и Стефана Душана, негде у време Душановог крунисања 1346, била хибрид упоредног и удеоног „модела“. Душан је по основи сродства себе сматрао једном од зараћених страна у византијском грађанском рату.[68]

Тренутак је да се осврнем на веома важан извор, а то је фреска из манастира Матејич, задужбине Душанове жене Јелене и сина Уроша, са представом генеалошког стабла са ликом цара Душана на врху. На жалост, фреска је у веома лошем стању и, мада се о целини композиције може добити утисак, само се мањи број детаља може задовољавајуће видети, па многи коментари остају у домену претпоставки. Давно прочитани натпис са именом „Исак, цар Ромеја“ упућује да је као један чланак лозе представљен и цар Исака I Комнин, далеки предак Асеновића, са којима је Немањић Душан, као главни изданак лозе, био у сродству преко супруге Јелене, сестре Јована Александра. Постојало је сродство и преко прадединог брата, краља Радослава. (За сврху ове лозе Душану не би вредело позивање на Исака II Анђела, тако да се највероватније радило о Исаку Комнину). Такав натпис сугерише посредан полемички карактер ове генеалогије, позивањем на везу са Комнинима, старију но што су је имали Палеолози, који су се такође позивали на ово сродство, а и Кантакузини. Данас је напуштено датирање композиције у време после Душанове смрти 1355. Углавном се прихвата датирање у године између 1348. и 1352, дато према скорашњим истраживањима, а постоји и мишљење да су фреске савремене царском крунисању, дакле настале негде убрзо после Васкрса 1346.[69] Представљање сродства са Комнинима упућује на то да је генеалогија насликана у годинама „полемике“ са Цариградом, отпочеле најкасније после победе Кантакузина фебруара 1347. Из сачуваних остатака се не види да је уопште било представљено сродство са Палеолозима, мада треба имати у виду да композиција у највећем није читљива. Навео бих и мишљење да је лоза израз преодређења појма „нови Израиљ“ у Србији тога тоба.[70] Уопште, због новина које на плану представљања династије доноси ова композиција, биће да је она настала после лозе Немањића из манастира Дечани, која се датира у 1346/47.[71] Можда је и име Јована Комнина Асена, бра-

---

[68] Уп. *С. Марјановић-Душанић*, Елементи царског програма у Душановој повељи уз „Законик“, 19.

[69] В. најновије, *Е. Димитрова*, Манастир Матејче, Скопје 2002 (за датирање фресака у раздобље 1348–1350, в. 262–267); *V. J. Djurić*, L’art impérial serbe: marques du statut impérial et traits de prestige, Byzantium and Serbia in XIV century, Athens 1996, 23–56 (датирање око 1346, в. 30). Значај генеалошког стабла, односно, „лозе“ из Матеича за проучавање Душановог царског програма истакла је недавно *С. Марјановић-Душанић*, Елементи царског програма у Душановој повељи уз „Законик“, Прилози за КЈИФ LXV–LXVI/1–4 (1999–2000) 3–20, 18–19. В. и закључке до којих је дошао *Д. Војводић*, Српска владарска слика, необјављена доктоска дисертација одбрањена на Филозофском факултету у Београду 2006, 82, и даље; као и чланак истог аутора у овом зборнику.

[70] *Д. Војводић*, Српска владарска слика, 94.

[71] Уп. *С. Марјановић-Душанић*, Елементи царског програма у Душановој повељи уз „Законик“, 18–19. За хронологију сликарства у нартексу католикона ман. Дечани (6855. година, односно 1346/47), в. *Г. Суботић*, Прилог хронологији дечанског зидног сликарства, 129–130.

та Душанове жене Јелене, у вези са овом полемичком генеалогијом. Његово се име у изворима среће после Душановог крунисања.[72] Као деспот и господар делова Албаније, вероватно да је и он почео да истиче сродство са Комнинима у време када и Душан, дакле, пошто је престало сродство са Палеолозима, а позивање на Комнине (према једном документу и на Анђеле) за њега је имало смисла и у локалним оквирима и односима, као настављање на претходне епирске владарске традиције.

Када се разматра питање реакција из Византије на Душаново крунисање, треба узети у обзир контекст грађанског рата.[73] Нама је, заправо, нешто детаљније позната само Кантакузинова и про-кантакузиновска реакција на крунисање. Мислим овде најпре на његово, у знатној мери импровизовано, крунисање у Адријанопољу, маја 1346, које се у историографији схвата као непосредна реакција на Душаново крунисање; такође и на дисквалификацију Душановог крунисања уочљиву у савременој византијској историографији, односно у делу Григоре и мемоарима самог Кантакузина, где се читава ствар приказује као проглашење варварина-узурпатора за цара Ромеја.[74] Занимљиво је приметити да постоји контраст између перцепције догађаја у равни савремене политике и начина на који га представља византијска историографија.[75] Политичкој струји која се успротивила Душановом царевању над Ромејима припадала је, верујем под непосредним Кантакузиновим утицајем, и цариградска патријаршија, бар од времена патријарха Калиста. Акт о изопштењу (одлученије) Душана, патријарха Јоаникија и вишег клира није сачуван, али о политичко-правним аргументима за такав чин довољно говори сачувана повеља деспота Угљеше о измирењу са цариградском патријаршијом из 1368.[76] Мислим да је тај акт у непосредној вези са несачуваним актом о изопштењу. У њему су посебно занимљиви следећи моменти: Душану се замера на томе што се прогласио за автократора Србије и Романије, поред осталог и што је неканонски створио саморукоположеног патријарха, а његова власт у Романији је окарактерисана као „варварска тиранија"

72 О деспоту Јовану Комнину Асену, изворима и литератури, в. *Б. Ферјанчић*, Деспоти у Византији и јужнословенским земљама, 166 сл; в. такође новије радове: *H. Matanov*, Parents Serbes et Byzantines du tsar Ivan Alexandre, Études balkaniques, nº 4 (1980) 104–117, 109 sq; *И. Божилов*, Фамилията на Асеневци (1186–1460), София 1994, н. 34, 179–184.

73 Већ је класичан чланак који је написао *М. Динић*, Душанова царска титула у очима савременика, Зборник у част шесте стогодишњице законика цара Душана I, Београд 1951, 87–118; в. и *Б. Ферјанчић*, Византија према Српском царству, Глас САНУ 384, Одељење историјских наука, књ. 10 (1998) 155–171.

74 *D. Nicol*, The Reluctant Emperor. A biography of John Cantacuzene, Byzantine emperor and monk, c. 1295–1383, Cambridge 1996, 75; *Б. Ферјанчић*, Византија према Српском царству, 161; *М. Динић*, Душанова царска титула у очима савременика, 96; *Љ. Максимовић*, Српска царска титула, 179–180.

75 О неким одликама представе о прогласу Душановог царства и његовој титули у савременој византијској историографији говорио сам на Четвртој националној конференцији византолога, одржаној у Београду од 27–29. октобра 2005, текст је у припреми.

76 Грчке повеље српских владара, XXXV, 258–267.

(βαρβαρικὴ τυραννίς).[77] Дакле, излази да није била толико спорна титула василевса колико титула автократора и незаконитост његове владавине у Романији. Слично становиште видљиво је већ у познатој повељи Јована V Хиландару из јула 1351, издате у једном посебном политичком тренутку, у којој је Душан ословљен као „вољени стриц", односно „ујак" (περιπόθητος θεῖος) и „василевс Србије" (βασιλεὺς Σερβίας).[78] Међутим, акт одлученија значио је, у том тренутку, и крај сваких преговора Кантакузина са Душаном, па и оних око титуле. Њиме је посредно оспорено и царско крунисање, па је за званични Цариград, а то значи и за царску и за патријаршијску канцеларију, од тренутка изопштења Душан само краљ Србије.

Међутим, није ми намера да овде приказујем детаљније кривуљу односа према Душановом крунисању и титули. Желео сам да истакнем околност да се заправо ништа не зна о неким важним питањима — о реакцији регентства на крунисање, односно, да се недовољно зна о односима унутар политичког савеза регената и Душана од тренутка склапања савеза, у августу 1343, па до смене власти у Цариграду, у фебруару 1347, изузев што је у време крунисања вероватно већ дошло до раскида Урошеве веридбе.

Сам Душан је у осврту на свој царски пут поменуо да је имао и „грчки" благослов за крунисање. У поменутој „речи", односно повељи уз Законик из 1349, цар је истицао законитост свог успона — поред осталог, он каже да је крунисан Богом дарованим венцем, благословом и руком патријарха Јоаникија, благословом и руком бугарског патријарха Симеона, да је добио благослов Свете Горе, као и „архијереја грчког престола и свега сабора", уз значајну напомену — „они су хтели да ја царујем".[79] Свој успон на царство Душан је приписао Божијој милости и помоћи, али и извесним земаљским чиниоцима — „ … по благослову Божијем и других поставише ме царем за сваку православну веру…".[80] Постоје различита тумачења ко би могао бити „архијереј грчког престола". Од оног да се ради о охридском архиепископу, преко тога да се ради о

---

77 За супротно схватање, по коме је суштина сукоба била питање црквене јурисдикције, в. *М. Благојевић*, О спорним митрополијама цариградске и српске патријаршије, ЗРВИ 38 (1999/2000) 359–372.

78 Actes de Chilandar, ed. *L. Petit*, *B. Korablev*, ВВ 19 (1915) Прил. 1 (= Amsterdam 1975), no. 138, 292.

79 Законик цара Стефана Душана 1349. и 1354, изд. *Н. Радојчић*, Београд, 83–86, 142–144. Према С. Марјановић-Душанић, ове Душанове речи се могу схватити двојако: као прихватање легитимитета који долази из Константинопоља, али и као израз претензија за легитимним наслеђем царства које је основао Константин, в. *С. Марјановић-Душанић*, Владарска идеологија Немањића, 93. Питање легитимитета обележава читав текст пролога Законику, в. детаљну анализу у *С. Марјановић-Душанић*, Елементи царског програма у Душановој повељи уз „Законик", 15.

80 Према С. Марјановић-Душанић, Душан своју титулу присваја освајањима, отуд у интитулацији повеље позивање на Божију милост и помоћ, као у сличним случајевима на Западу и у ранијој немањићкој традицији, када је постојала потреба за сакралним утемељењем власти добијене силом а не наслеђем отачког престола, в. *С. Марјановић-Душанић*, Елементи царског програма у Душановој повељи уз „Законик", 11–12. Мислим да се „Божија милост и помоћ" имају схватити нешто шире, с обзиром на учешће поменутих земаљских чинилаца које помиње Душанова повеља. Душаново уздизање на цара је, према његовом исказу у повељи, дело синергије Божанског и људских чинилаца — „по благослову Божијем и других…".

епископима и митрополитима цариградског патријарха из области под Душановом влашћу, до сумње у то да ли је уопште могућ неки сигуран одговор, и примедби да познији српски извори наводе да се Душан зацарио и поставио себи патријарха без благослова цариградског патријарха, те да би цариградски патријарх морао да буде другачије споменут, и то на првом месту.[81]

У вези са првим мишљењем, ваља приметити како би за потребе истицања законитости царевог успона имало смисла да се охридски архиепископ наведе као „архијереј грчког престола" — утолико би једно крунисање за цара Грка, уз благослов још једне претежно ромејске, али и опште-православне, средине — Свете Горе, било озакоњено и освећено. Међутим, не постоји ниједан савремени извор у коме се трон охридских архиепископа помиње као „грчки престо", мада је висока јерархија ове цркве била грчка, као и језик архиепископске канцеларије. У једном савременом натпису тадашњи архиепископ Никола је наведен као Νικόλαος ὁ παναγιώτατος ἀρχιεπίσκοπος πάσης Βουλγαρίας πρῶτος ἐκ Σερβίας. Сматра се да су односи овог архиепископа и цара били у духу симфоније, због тога би се очекивало да он буде споменут на другачији начин, уз навођење имена, онако како су споменути патријарси Јоаникије и Симеон.[82] Додуше, у Душановој „речи" није именом споменут ни прот Свете Горе. Код једног од Данилових настављача налази се познати податак о познијој осуди Душановог уздизања из кругова српске цркве — „венча се на царство и изабра себи патријарха не по закону, ни са благословом цариградског патријарха, како доликује, већ бешчино затражи благослов од трновског патријарха и од архиепископа охридскога и са српским сабором…".[83] Ако узмемо да је Душан следио византијски образац, црквени чинилац није учествовао у његовом проглашењу, када је ставио на себе царске знаке („венчао се на царство"). Охридски архиепископ је, заједно са другима, благословио уздизање српског архиепископа у патријарха. Из једног натписа се види да је до тога дошло у исто време када и до Душановог крунисања — отпадају, према томе, претпоставке да је Јоаникије по-

---

81 *И. Снегаров*, История на охридската архиепикопия, т. 1, София 1924 (= 1995) 321; *Ц. Грозданов*, Охридско зидно сликарство XIV века, Београд 1980, 14; *С. Марјановић-Душанић*, Владарска идеологија Немањића, 86–87; *Д. Кораћ*, Света Гора под српском влашћу (1345–1371), 110; *S. Ćirković*, Between Kingdom and Emipre: Dušan's state 1346–1355 Reconsidered, 116; *С. Ћирковић*, Србија и Царство, 150–151; *С. Ћирковић*, *Б. Ферјанчић — С. Ћирковић*, Стефан Душан. Краљ и цар, Београд 2005, 310. У најновијем прилогу овом питању, *М. Сајловић*, Η εκκλησιαστική πολιτική του Σέρβου τσάρου Δούσαν, Διατριβή επί διδακτορία. Θελογική Σχολή ΑΠΘ, Τμήμα Θεολογίας, Θεσσαλονική 2005, 141–142, закључује да постоји више могућности за тумачење овог податка.

82 За натпис у охридској цркви Св. Николе Болничког в. *Ц. Грозданов*, Прилози познавању средњовековне уметности Охрида, Зборник за ликовне уметности Матице српске 2 (1966) 197–232, 212. За односе Душана и охридске архиепископије в. *В. Ђурић*, Три догађаја у српској историји XIV века и њихов одјек у сликарству, Зборник за ликовне уметности Матице српске 4 (1968) 65–100, 76–87; *Ц. Грозданов*, Охридско зидно сликарство XIV века, Београд 1980, 13–16.

83 Житије патријарха Саве, Архиепископ Данило и други, Животи краљева и архиепископа српских, пр. *Ђ. Даничић*, Загреб 1866 (= London 1972) 380. Подаци извора се могу разумети тако да је охридски архиепископ учествовао само у хиротонији патријарха, али не и у крунисању, в. *М. Сајловић*, Η εκκλησιαστική πολιτική του Σέρβου τσάρου Δούσαν, 141. За Снегарова је исказ Даниловог настављача доказ да не може бити говора о благослову цариградског патријарха за Душаново крунисање, в. *И. Снегаров*, История на охридската архиепикопия, т. 1, София 1924 (= 1995) 321.

стао патријарх на Богојављење 1346, односно у време када се Душан прогласио за цара.[84] Ово иде у прилог мишљењу да је заправо охридски архиепископ наведен у „речи" као „архијереј грчког престола". Ако је охридски архиепископ благословио Јоаникија за патријарха, како се претпоставља на Цвети, вероватно да је благословио и Душаново крунисање, о Васкрсу.

Мало је вероватна могућност да је тај архијереј био неки од митрополита из области под управом цариградског патријарха, можда митрополит Сера Јаков, са потчињеним епископима. Међутим, Душан извесно није имао сагласност само једног архијереја тог ранга, већ и неких других митрополита „грчког престола".

Потпуности разматрања ради, када се узме у обзир посебност историјских околности у којима је настала Душанова аутобиографска „реч", могуће је помислити и на још једну личност. Ако је „архијереј грчког престола" који је „са свим сабором" благословио крунисање, и био међу онима који су „изволели" да он царује, васељенски патријарх Јован, онда је Душан имао добрих разлога због којих није истакао његово достојанство и није поменуо његово име, а његову је подршку ставио у други план, мада је није прећутао. Јер је у том случају Душанов легитимитет почивао, поред осталих чинилаца, и на благослову једног патријарха који је касније, у фебруару 1347, био свргнут и изопштен, из разлога који ће бити детаљније поменути — политичких и верско-црквених. А за Душана и идеологе његовог Царства, у оквиру прилика у којима је проглашен Законик, та ослона тачка легитимности не би могла бити сматрана као сасвим измакла, мада је знатно ослабила. Али, у том случају значило би да у „речи" уопште није споменут охридски архиепископ, а слаба је вероватноћа да је он дао благослов за хиротонију Јоаникија, а да потом није благословио крунисање.

Схватање да је за званични Цариград било немогуће да се сагласи са Душановим царским крунисањем, најпре због тога што би то противречило основним политичким схватањима Ромеја, већ је опште место у историографским радовима о Душану.[85] У разматрању овог питања вратио бих се на нека општија запажања — најпре на поменуто опадање, кварење установа и обичаја, како унутар Царства, тако и у његовом односу према суседима од којих је све више зависило.

Кантакузин наводи да су неки византијски великаши, непосредно пред почетак грађанског рата, у октобру 1341, изјавили спремност да предају себе и градове којима управљају било Јовану Александру било Душану, сматрајући да је боље служити владарима, па макар ови били и варвари, него онима које су до јуче презирали, односно скоројевићима као што је Апокавк.[86] Кантакузин такође каже да су присталице Алексија Апокавка у зиму 1341–42, непосредно по из-

---

[84] У питању је натпис на каменом саркофагу епископа Јоаникија, в. *Г. Томовић*, Морфологија ћириличких натписа на Балкану, Београд 1974, бр. 47, 65–66. Да је патријаршија проглашена на Богојављење, а можда и царство, сматрао је *М. Пурковић*, Српски патријарси средњега века, Диселдорф 1976, 17–18.

[85] *М. Динић*, Душанова царска титула у очима савременика, 115; *Г. Острогорски*, Србија и византијска хијерархија држава, 133. В. најновије, *М. Сајловић*, Η εκκλησιαστική πολιτική του Σέρβου τσάρου Δούσαν, 164.

[86] Cantacuzenus, II, 154.

бијању грађанског рата, помишљале да предају Царство бугарском цару Јовану Александру, само да не би пало у руке Млечанима, Ђеновљанима или Кантакузину. Оваква претња Апокавка и његових људи, коју је царици пренео патријарх Јован, требало је да ову одврати од могућег приласка Кантакузину.[87] Уопште, регентство Ане Савојске, на које је Апокавк имао одлучујући утицај све до своје смрти јуна 1345, било је доста слободних схватања када се радило о византијским територијама и титулама као цени за војну помоћ против Кантакузина. Већ је споменуто препуштање градова и области Душану и Јовану Александру. Регенти су 1344. понудили Млечанима да купе острво Хиос.[88] Сам Кантакузин произвео је 1344. Момчила у севастократора, док му је Апокавк издејствовао код царице Ане чак титулу деспота, иначе резервисану за чланове најуже владарске породице.[89] Треба узети у обзир и поменуту необичну Кантакузинову понуду Душану лета 1342. о заједничком управљању Царством у случају да Кантакузин победи а Душан му претходно помогне без икакве накнаде („пријатељима је све заједничко"). Међутим, нису се делиле само територије и титуле. Царица Ана је 1343. заложила накит са царске круне да би од Млечана добила кредит (који није отплаћен, тако да накит никада није враћен).[90] Лета 1346. Кантакузин је, после оног првог крунисања у Једрену, удао своју кћерку Теодору за турског емира Орхана — нешто што је, не само у време Константина Порфирогенита, познатог конзервативца у питањима политичких бракова, већ и у каснијим столећима — било незамисливо.[91] Зарад потпуности слике о једном немирном времену, да поменем и познати податак из млетачких извора о расположењу у престоници лета 1354. У страху од Османлија, помишљало се да је спас у предаји града странцима — Венецији, Србима или Угрима.[92] Додуше, политичке прилике су 1354, после турског освајања Галипоља, биле знатно теже него 1341. Наведени примери показују да су обе зараћене стране, царица Ана и Кантакузин, не само биле спремне да учине, већ су и чиниле разне потезе који су излазили ван оквира до тада уобичајеног понашања. Преседани су били једна од одлика овог грађанског рата. Улог у задобијању одлучујуће помоћи са стране биле су територије, титуле, принцезе, царски накит. После смрти Апокавка, јуна 1345, табор Кантакузинових противника је био знатно ослабљен и регентство царице Ане и патријарха Јована остало је без свог најјачег политичког савезника у Цариграду. Све ово наводим не да би направио основу за претпоставку о могућем споразуму регената са Душаном око царске титуле и менологиона, већ да бих показао да расуђивања на основу важећих општих знања о томе шта се

---

[87] Cantacuzenus, II, 204–207.

[88] В. *Р. Радић*, Време Јована V Палеолога, 161–162.

[89] Cantacuzenus, II, 432. Уп. *Б. Ферјанчић*, Деспоти у Византији и јужнословенским земљама, 45, 165.

[90] В. *Р. Радић*, Време Јована V Палеолога, 143–146.

[91] В. *Р. Радић*, Време Јована V Палеолога, 155–157.

[92] Listine o odnošajih između Južnoga Slavenstva i Mletačke Republike, III, ed. *Š. Ljubić*, Zagreb 1872, 265–267.

није могло догодити ипак треба узети са резервом. А исто важи и за размишљања у супротном смеру.

Помисао на неки преседан не противречи слици која о регентству постоји у данашњој историографији.[93] Царица Ана, бивша савојска принцеза, нити је била толико склона ромејским традицијама, нити је била у прилици да се покаже као владар дорастао једном сложеном добу великих искушења.[94] Патријарх је, као Византинац, извесно морао бити привржениjи и традицијама и идеологији, мада данас изгледа да су му противници замерали управо супротно.

У време свог првог крунисања у Једрену, маја 1346, месец дана после Душановог крунисања, Кантакузин је организовао један локални синод митрополита, који је тада изопштио и свргао патријарха Јована.[95] (Убрзо потом, у септембру, и једна група епископа је у Цариграду упутила царици Ани писмо са оптужбама против патријарха Јована). Синодски акт је, изгледа, изгубљен, али се суштина може разабрати из других извора. Међу њима је посебно занимљив томос који се односи на одлуке синода одржаног у Цариграду на сам дан Кантакузиновог победничког уласка у град, 2. фебруара 1347, који је сазвала царица-мајка, и на коме је коначно свргнут патријарх Јован. Томос је састављен нешто касније, па одише атмосфером нових прилика — потврђене победе исихастичких начела и озакоњења Кантакузинове царске власти. У том тренутку је средишњи мотив за осуду патријарха био његово противљење исихазму, али то није било једино што му се замерало. Патријарх, а не Апокавк, представљен је као главни кривац за невоље грађанског рата. Томос се осврће на изопштење патријарха приликом сабора у Једрену и каже да је до тога дошло „не само због других његових незаконитости (ἐκθέσμους) и поступака штетних за заједницу (κοινοβλαβεῖς πράξεις)", већ и због подршке Акиндину, односно противницима исихаста.[96] Занимљиво да је, према овом акту, патријархова подршка јеретицима била приликом заседања синода у Једрену у другом плану. Главна недела су лежала у равни политике, односно одлука које је доносио као регент. Обично се сматра да је за живота Апокавка патријарх — мада званично други члан регентства царице Ане — био потиснут. Тако би изгледало да су његови политички преступи, које помиње томос, или бар већина њих, извршени после смрти Апокавка. Међутим, томос је издат после нестанка Апокавка и после победе Кантакузина, и у највећој мери одражава његове намере да уреди прилике у цркви. У

[93] „Регентство царице Ане и патријарха Јована између 1341. и 1347. био је катастрофални период византијске историје", в. *D. M. Nicol*, The Byzantine lady: ten portraits, 1250–1500, Cambridge 1994, 87. За детаљан приказ збивања в. *Р. Радић*, Време Јована V Палеолога. О регентству уопште в. Ai. Chrestophilophoulou, Η αντιβασιλεία εις το Βυζάντιον, Symmeikta 2 (1970) 1–144, посебно 91–127. У време овог грађанског рата, уз царицу Ану (автократор после крунисања малолетног Јована V за цара, 19. новембра 1341) у вршењу власти учествовао је и цариградски патријарх као намесник (epitropos).

[94] Један портрет царице Ане дао је *D. M. Nicol*, The Byzantine lady: ten portraits, 1250–1500, Cambridge 1994, 82–95, в. посебно 87–91.

[95] Les regestes des actes du patriarcat de Constantinople, Vol. I, Fasc. V, no. 2262, 210; уп. *D. Nicol*, The Byzantine Family of Kantakouzenos ca. 1100–1460, Washington 1968, 61–62 n.73.

[96] *J. Meyendorff*, Le tome synodal de 1347, ЗРВИ 8–1 (1963) 209–227, 217 lin. 209–217.

то је спадао и обрачун са патријархом, који га је крајем 1341. изопштио. (Кантакузин се састао са патријархом на дан уласка у престоницу — према његовим мемоарима, он тада није сматрао патријарха за свргнутог већ му је понудио суђење, које је овај одбио. Претходно је патријарх Кантакузина разрешио изопштења. На крају су, одлуком новог патријарха Исидора, маја 1347, поништене све одлуке претходног патријарха о изопштењима).[97] И једна Кантакузинова простагма из марта 1347, којом потврђује синодске одлуке из претходног месеца о осуди противника исихаста, свргавању и изопштењу патријарха Јована, као и о рехабилитацији Паламе и његових присталица, помиње писмена сведочанства појединих митрополита и о другим патријарховим незаконитима радњама против цркве и царства (καὶ τὰς ἄλλας ἀθέσμους κατὰ τῆς Ἐκκλησίας καὶ τῆς βασιλείας γεγενημένας πράξεις αὐτοῦ), осим подршке исихастима.[98]

Тешко је рећи шта се све замерало патријарху. Оптужбе су исувише уопштене, осим тога, извесно је да у њих спада све што је патријарх на равни политике предузимао против Кантакузина, који се сматрао браниоцем права Палеолога, односно Царства. Можда је у патријархове незаконите радње против Царства и општег добра спадао и однос према Душану као главном спољном савезнику регентства. Вероватно да је патријарх још 1342. одобрио склапање брака Уроша и цареве сестре, што је могао бити један од поступака касније оцењених као штетних.[99] Прво Кантакузиново крунисање се данас сматра реакцијом на Душаново, међутим, не можемо тврдити да је и тадашња осуда патријарха у непосредној вези са његовом могућом улогом у Душановом царском уздизању.

Дакле, недостатак довољно одређених података, а најпре ћутање историографије о односима регената и Душана, остављају простор за различита мишљења и претпоставке. Утисак је да су после јесени 1345. даљи Душанови кораци на његовом путу у Царство усмерени на супротстављање Цариграду, док нам поступци и реакције престонице остају непознати. Међутим, извесно је да у укупном положају Душановом у оквирима несталног односа снага долази до кључне промене после фебруара 1347, када је Кантакузин ујахао у Цариград као победник грађанског рата. Он је у потоњу византијску политику унео све своје непријатељство према њему, па је развој односа званичног Цариграда према Душану и његовој царској титули био под знатним, а на крају и пресудним, утицајем изневереног пријатељства и савезништва, дихотомије Кантакузинових леги-

---

[97] *G. T. Dennis*, The Deposition of the Patriarch John Calecas, JÖB 9 (1960) 51–55. Les regestes des actes du patriarcat de Constantinople, Vol. I, Fasc. V, no. 2267, 214–215; no. 2274, 222–223.

[98] PG CL, 771D; Les regestes des actes du patriarcat de Constantinople, Vol. I, Fasc. V, no. 2270, 216–217.

[99] Патријарх се по два основа питао о овом браку — као ἐπίτροπος малолетног цара, и као поглавар цркве (уп. случај брака Милутина и Симониде, в. *Љ. Максимовић*, Византијски извори за историју народа Југославије, том VI, 53 н. 107). Сачуван је занимљив документ, једини такве врсте, синодски акт цариградске патријаршије из 1355, којим се даје сагласност за савез Византинаца са Бугарима и за склапање брака Андроника IV са Маријом-Кирацом, в. Les regestes des actes du patriarcat de Constantinople, Vol. I, Fasc. V, no. 2381, 316–317.

тимистичко-узурпаторских поступака, као и зилотске примене црквеног права у политичке сврхе, оличене у тзв. Калистовој анатеми, односно изопштењу Душана и српске цркве.

Srdjan Pirivatrić

ENTERING OF STEFAN DUŠAN INTO THE EMPIRE

At the moment when, in October 1341, a new Civil War broke out in the Byzantium after the death of Andronicus III, the traditional views of the imperial power and the Empire underwent considerable changes. The powers of the co-rulers had been on the rise since 1272, and during the Civil War of 1321–1328 the Byzantine Empire was in effect divided, that is, two Basileis were ruling "imperially" (αὐτοκρατορικῶς) over their respective territories within the formally unified Empire, under the scope of relations of Superior *basileus* — co-*basileus*. Therefore, the Empire (*autokratoria*, *imperium*) could multiply in the sense of rulers' authorities, and be divided in the sense of territoriality. The imperial power and the Empire became subject to family relations and family law. In view of the family connections between the Byzantine Emperors (*basileis autokratores*) and the monarchs of the neighboring countries and nations, the right to succession was being used as an argument in some disputes between the rulers. The Byzantine law, that is, the Byzantine political views, allowed for the possibility of the so-called "joint rule" (ἡ οἰκεῖα ἀρχη) by a Byzantine *basileus autokrator* and some other, foreign member of the dynasty ruling over certain region of the Byzantine Empire — a foreign ruler would be allowed to rule on condition that the Byzantine *basileus* be recognized as the supreme master. This scenario is known from one recorded dispute between the Byzantine *basileus* Andronicus III and the Bulgarian *tsar* Michael Assen III dating from 1328, when the Bulgarian Emperor did not accept the Byzantine rule, however. All these circumstances are of special importance since they directly precede the King Stefan Dušan's involvement in the Civil War, that is, his later entering into the Empire.

The first phase of Dušan's involvement in the Civil War is typically conquering and opportunistic in nature, with the aim of immediate territorial enlargement. The second phase was initiatied with the agreement he signed with Kantakouzenos in August 1342, the details of which are now not clear, but it is to be supposed that the agreement envisaged the division of power in the Byzantine regions that Dušan would conquer for Kantakouzenos, that is, Dusan's participation in power in some form of the atypical co-ruling, that is, some form of the "joint rule". In August 1343, after previously having parted ways with Kantakouzenos, Dušan accepted the offer by the regents from Constantinople to form an alliance with the legitimate dynasty of

Palaiologoi. The agreement included the engagement of Dušan's son Uroš to the sister of the Byzantine Emperor John V, and also probably a kind of the "Charter of Rule" over the lands west from the gorges near Christopolis, that is, over the areas that Dušan had already conquered in part as Kantakouzenos' ally. The important issue for the forming of the alliance with the regents was, on one hand, the position of Kantakouzenos as the rebel against the imperial power and his previous excommunication from the Church, and, on the other, the legitimacy of the Palaiologoi dynasty and the fact that the regents ruled over Constantinople. It is possible that this agreement was also signed with the idea of some sort of "joint rule". However, there is no information to confirm that Dušan considered the Palaeologus his master.

After having signed the agreement, which meant the legitimization of his rule over one part of the Romaian Empire by the legitimate and ruling dynasty, Dušan changed his views of the statehood. That is evident from the change of his royal title, used after August 1343, when signing decrees and other documents, which, besides the traditional "Serbian and maritime lands", included in different forms „the Greek lands", that is, "the Greeks", and sometimes even "the Bulgarian lands", that is, "the Bulgarians". It is interesting to note his title αὐτοκράτωρ Ῥωμαίων (inscription on the Church near Pološko), that is, imperator *Romaiorum* (inscription on one kind of currency). This title shows that Dušan considered himself the ruler of Rhomaioi; however, he soon gave it up and started using the term Romania, for which he could have hoped to be more ideologically acceptable on the conquered territories as well as to his allies in Constantinople. King Dušan used different titles to refer to his rule over the Greek lands and the Greeks — *госӣодин* (master), *чесӣник* (participant), *самодржац* (=autokrator), *autokrator*, *imperator*, *dominus* — all of which, nonetheless, meant one and the same essential thing. Morphologically speaking, the term *чесӣник* (participant, lat. particeps) invoked the idea of co-ruling over the part of Empire. In the Mount Athos Charter from November 1345, King Dušan accepted that during the church lithurgies in the Mount Athos region and the neighbourhood the name of the Basileus of Rhomaioi to be mentioned before his own. This document shows that King Dušan accepted the hierarchical supremacy of the Emperor from Constantinople, but based on the principle primus inter pares.

Little is known about the details of the alliance between Dušan and the regents in the period from August 1343 through the victory of Kantakouzenos in February 1347. The contemporary Byzantine historiography offers in certain way one-sided views of the events. Gregoras and Kantakouzenos were partial neither to the regents nor to Dušan but to Kantakouzenos himself; besides, there was no historiographer partial to the regents at all, and subsequently, Dušan's portrayal in the Byzantine historiography was one-sided, and for the most part negative. Concerning the relations between Dušan and the regents, the period of greatest importance is from the death of the most important regents' ally, Apokaukos, in June 1345, through the victory of Kantakouzenos in February 1347, which remains almost entirely unknown. After having conquered Serres in September 1345, Dušan's army was camped in the vicinity of Thessaloniki. In February 1346 he requested a fleet from Venice so he could conquer Constantinople, and in the first half of the year 1346 he managed to conquer

Berroia. Dušan proclaimed himself a *basileus* and *autokrator* of Serbia and Romania (by many contemporaries the act was understood as a proclamation for a Byzantine Emperor in the first instance) at the end of 1345 or beginning of 1346, and he was crowned by the previously ordained Serbian patriarch, and until then archbishop, Joanikije, and the Bulgarian patriarch Simeon. The engagement between Dušan's son and John's sister did not result in marriage, for the reasons we can only speculate on. It was probably broken off before April 1346, because in Dušan's Charter for Zografou of that date, while referring to the Emperor John Palaiologos there was no mention of the appropriate terms reflecting the actual kinship, if there had been any. Likewise, the lack of the term "dearest" next to the title and name of the Emperor of Rhomaioi, in comparison to the way the name of the Emperor of Bulgarians was mentioned, suggests that the relations between Dušan and Constantinople were not that close in the time of his coronation. It remains unknown what the views of the regency and the Patriarcy of Constantinople were towards Dušan's proclaiming himself an Emperor and the creation of the Patriarchy, as well as the coronation. The Patriarchy of Constantinople reacted only a few years later, but not before mid 1351 and not later of the autumn of 1352, when the Patriarch Kallistos excommunicated Dušan and the Serbian Church. On the other hand, the first Kantakouzenos' coronation, in Adrianople in May 1346, could be considered a reaction to Dušan's coronation.

However, at the time of the issuance of the Code, in 1349, Dušan emphasized that he also had the blessing of "the Greek throne" for his coronation. It is most probable that the reference in the said document meant the Archbishop of Ohrid, in a rather unusual way, and not the Patriarch of Constantinople. Supposition based on the common views on the Byzantine politics, from which it could be deduced that it would be impossible for the official Constantinople to make a deal with Dušan over the imperial title, is of little value in the time of the Civil War, where there were a lot of precedents, as we are well aware of. For completeness sake, it should be noted that even before and at the time of deposition and excommunication of the then Patriarch John, one of the regents (deposed in February 1347), there had been accusations about his "illegal actions against the Empire and the Church." In the context of the Civil War between the regents and Kantakouzenos, these generally mentioned accusations could also refer to his relations with Dušan, as the major foreign ally of the regents.

Since his imperial coronation, Dušan signed his *prostagmata* with *menologema*, which had been the exclusive right of the Emperor of Rhomaioi and the crowned co-ruler, the junior *basileus autokrator*. This could be interpreted as the sign of Dušan's highest pretentions — namely, gaining the throne of the Emperor of Rhomaioi, but it could also be interpreted as the expression of his specific position of the co-Emperor (Emperor of Romania) that is some kind of the co-ruler with the Emperor from Constantinople (Emperor of Rhomaioi). It remains unclear whether the usage of the *menologema* was a willful act, and thus usurpation of power, or if there had been some kind of an agreement over this with the regents.

On his way to the Empire, Dušan had probably been inspired by the Bulgarian example of the co-existence of yet another Empire besides the Byzantium. However,

the change of the title of the Bulgarian Tsar Ivan Alexander at that time, that is, the appearance of “the Greek” component in it, taken together with Dušan’s title and what is known about the character of his Empire, seems to indicate that the both monarchs actually ruled over the empires that were the combination of co-existing and co-ruling models, that is, that the both of them were local and “Byzantine” emperors at the same time. At the time of Dušan’s coronation, there had been a dominant opinion about the spiritual and political kinship of the rulers, that is, about the family of emperors. In that, ideal sense, Dušan and Ivan Alexander were brothers of Andronicus III, that is, of Anna Palaiologos, and uncles to John Palaiologos. The actual kinship, when there had been such, was cited besides the ideal one, with the appropriate terms of family relations.

Dušan’s entering into the Empire begun in the legitimate spirit, through the agreement with the Palaiologos dynasty. Later steps — proclaiming himself a *basileus*, creation of the Patriarchy and the actual coronation — were disputed, if not earlier, then most certainly after Kantakouzenos came to power. The genealogical tree from the fresco in the Monastery church near Matejich, created after 1347, although illegible in the most part, shows certain disputable components — it shows the kinship with the Emperor Isaac Comnenos, and through it the right of the Nemanjić dynasty to the Byzantine Imperial Crown to precede the right of the Palaiologos and Kantakouzenos families.

Зборник радова Византолошког института XLIV, 2007
Recueil des travaux de l'Institut d'études byzantines XLIV, 2007

УДК: 94:341.382](497.11:439)„13“

СИМА ЋИРКОВИЋ (Београд)

О ЈЕДНОЈ СРПСКО-УГАРСКОЈ АЛИЈАНСИ

Анализира се и коментарише писмо угарског прелата, тачније подаци о мировном уговору између угарског краља Лудовика I и цара Душана 1346. и о веридби царевог сина краља Уроша са једном рођаком угарског краља. Писмо је открио и приредио мађарски академик Пал Енгел и уступио га аутору.

У историји српско-угарских односа, пажљиво проучаваној у нашој научној литератури, смењивали су се периоди добрих односа и сарадње са периодима непријатељстава и супарништва. Од XII века па све до пада Српске Деспотовине и Угарске Краљевине, из сваког столећа имамо, без обзира на то да ли су преовлађивали добри или лоши односи, примере династичких и великашких бракова на чије су склапање утицале политичке побуде и који су са своје стране, у мањој или већој мери, утицали на политичка збивања.

Захваљујући срећном открићу и великодушном дару покојног мађарског медиевисте Пала Енгела (Engel Pal) у прилици смо да представимо један непознати уговор угарског и српског владара, који је требало да буде запечаћен браком, и то из периода за који у нашој историографији постоји посебно интересовање.[1] Колега Енгел је у бечкој Националној библиотеци нашао препис једног писма без завршетка, тако да му недостају датум и потпис аутора.[2] Непознати

[1] Академик Пал Енгел (Engel Pal, 1938–2001) бавио се средњовековном историјом Угарске. Своја бројна истраживања крунисао је синтезом *P. Engel,* Realm of St. Stephen: A History of Medieval Hungary 896–1526, London 1997. Пратио је нашу литературу и занимао се за односе Угарске и Јужних Словена, о чему сведочи расправа: Neki problemi bosansko-ugarskih odnosa, Zbornik Odsjeka za povijesne znanosti Zavoda za povijesne i društvene znanosti HAZU 16 (1998) (првобитно објављена на немачком). У своје време, пре више година, колега Енгел ме је обавестио о садржини документа нађеног у Бечу и питао о литератури на јужнословенским језицима. Послао сам му библиографске податке и копије текстова за које сам мислио да су му у Будимпешти неприступачни. Приликом сусрета у Будимпешти 1997. жалио се да су га други пројекти спречавали да се позабави тим документом и наговестио је да би ми га уступио. У писму од 24. фебруара 1998. то је и учинио.

[2] Писмо садржи читање и реконструкцију текста заједно са ксерокс-копијом документа. Покојни колега Енгел је имао само једну жељу, да се приликом објављивања искаже његова захвалност госпођи Dr Kinga Körmendy, из Библиотеке Мађарске академије наука, која га је упозорила на документ. Испуњавајући ту жељу, његовој захвалности додајемо и захвалност нашу и свих оних који ће се документом бавити.

писац, без сумње прелат из Угарске, поданик краља Лудовика I Анжујског, обраћао се папи, како ће се из даљег видети, вероватније Клименту V (1342–1352) него Инoћентију VI (1352–1362), тражећи од њега благослов и диспензацију за брачну везу, која је требало да проистекне из последица уговора, који је угарски краљ склопио и на који се заклео.

Сасвим сажето је у писму објашњено како су се стекле околности због којих се тражи папина диспензација. Краљ Лудовик се спремао да крене у поход против неких непријатеља, који су провалили у његове државе (contra … suorum videlicet regnorum invasores), кад је сазнао да су границе његовог краљевства нападнуте од стране Стефана, који се називао цар Грка (se Gregorum imperatorem appellantem), и Уроша, његовог сина, који се писао краљ Србије или Рашке (Servie seu Racie regem se scribentem). Како се не би борио на две стране, желећи да снаге посвети једном противнику, он је са царем Грка и његовим сином склопио примирје (treguarum federa iuramento firmato iniit), које је садржало услов да се једна краљева рођака уда за краља, царевог сина, при чему је договорено да невеста остане у католичкој вери и цркви.

Аутор писма затим образлаже да је то учињено без посебне папине дозволе, па да краљ, као добар католик, накнадно моли за благослов. Аутор писма додаје и моменте у прилог те молбе: да се не би други краљеви згражавали и осуђивали (ceterorum mundi regum scanadalarum evitatio) ако би краљ погазио заклетву. Други разлог, према аутору писма, лежи у потреби да очува мир јер би иначе између Угарске, Грка и Рашке избили сукоби и ратови за које би папа морао да потражи лека.

Без обзира на непознату рукописну традицију — подсећам да се писмо налази у зборнику са текстовима, с којима нема никакве везе[3] — и на тешкоће у реконструкцији неких делова писма, његова аутентичност не подлеже сумњи. Највише му у прилог говори начин како су споменути цар Душан и краљ Урош, са потпуно одвојеним титулама: отац као цар Грка, син као краљ Србије.[4]

Текст писма, како се дао реконструисати, намеће читав низ питања. Остављајући по страни личност аутора и личност невесте, за које немамо ни најмање основе за нагађање, на првом месту је питање хронологије. Из текста се види да је писмо настало убрзо после споменутог уговора, када је у највећој мери било актуелно његово остваривање, односно, када је папска сагласност била потребна.

Поуздани али широки хронолошки оквир пружа део Душанове владавине са царском титулом, што значи април 1346 — децембар 1355. Тај оквир се може и мора местимично сузити. Посматрајући ствари само са српске стране, може се запазити да унутар тог периода има година и месеци који се могу искључити, као месеци од лета 1354. до пролећа 1355, кад се поуздано зна да су два владара била у рату.

---

[3] Према податку госпође Körmendy, цитираном у писму колеге Енгела, Decretalium liber sextus cum apparatu Johannis Andreae; Johannes Andreae: Arbor consanguineitatis et affinitatis.

[4] Перцепцију Душанове титуле посебно је проучавао *М. Динић,* Душанова царска титула у очима савременика, Зборник у част шесте стогодишњице Законика цара Душана, Београд 1951, 87–118 (= Из српске историје средњега века, Београд 2003, 188–212).

* * *

У документима савременим овоме налази се један прецизан податак о плану да се српски владар састане са угарским краљем, али се мора додати да није извесно да ли је до очекиваног сусрета заиста и дошло. У Венецији је 29. јула 1346. примљено посланство цара Душана. Сачуван је одговор са учтивим захваљивањем за наклоност и добру вољу коју према Републици показује српски владар и за наговештај да ће посредовати у односима између њих и угарског краља. У *случају да се нађе* са угарским краљем, Венецијанци су му препоручивали с највећим поверењем своје интересе и посланство, које су и сами намеравали упутити у Угарску. Посланицима ће наложити да се обрате, *ако се нађу са господином царем,* за помоћ, савет и наклоност као своме драгом пријатељу у кога полажу веру и наду.[5]

Српско-угарски преговори су, дакле, морали бити у току пре но што је српско посланство пошло у Венецију. Са венецијанске стране, предстојећи састанак двојице владара сматран је за вероватну чињеницу јер су за тај сусрет везивали своје планове.

Цитирани млетачки документ не пружа, дакле, поуздану потврду да је дошло до састанка, који је имао у виду српски владар, и уговора који је, према наведеном писму, с њим склопио угарски краљ. Он, међутим, чини тај дипломатски акт врло вероватним. Али, други један млетачки документ ту вероватноћу готово да претвара у извесност.

Наиме, у пролеће 1348, кад су односи Венеције и угарског краља опет запали у кризу, Душан је поново понудио своје добре услуге код краља Лудовика. Посланику Душановом је 10. априла 1348. у Венецији дат одговор на молбу да опреме и наоружају за његове потребе три галије. Молби је удовољено уз примедбу посланику да „нису обичавали никоме на свету такву милост чинити".

Друга тачка посланства наговештавала је Душанову противуслугу. Нудио је да „ако би то било нама (Венецији) по вољи, радо ће посредовати са своје стране да се преговара како би се између господина краља Угарске и наше луждевске владе постигли мир и слога уз очување наше части". Захваљујући на обећањима која су добили и посредством посланика и преко писма, наглашавају да радо прихватају његову намеру и његово настојање да угарског краља приволи да живи с њима у миру и љубави.[6] Како су Венецијанци тада

---

[5] *S. Ljubić,* Listine ob odnošajih izmedju Južnoga Slavenstva i Mletačke republike II, Zagreb 1870, 366 …quam ambaxatam et facta nostra, in casu quo dominus rex se reperiat cum rege Ungarie, intime et cum magna fiducia commendamus, cum intentio nostra sit, si ipsam ambaxatam mittemus, commitere ambaxatoribus nostris, quod si se reperint cum ipso domino imperatore, recurrant ad eum pro auxilio, consilio et favore tamquam ad amicum nostrum honorabilem et precipium (!) in quo plenam spem et fidem geramus..

[6] *S. Ljubić,* Listine ob odnošajih izmedju Južnoga Slavenstva i Mletačke republike III, Zagreb 1872, 75 …si placeret nobis, libenter interponeret partes suas ad tractandum, quod inter dominum regem Hungarie et nostrum ducale dominium reformetur pax et concordia cum honore nostro… У споменутом писму колега Енгел је исказао слутњу на основу итинерара краља Лудовика I да је писмо из 1346. године.

имали посланике код краља Лудовика, јављали су влади да се царево посланство заузимало за њих.[7]

Имамо, дакле, добре односе у лето 1346. и у пролеће 1348. а нема података о помућеним односима у тих 20 месеци. Нема ниједног другог периода у споменутих 9 година у коме би услови одговарали ономе што је описано у писму непознатог прелата.

* * *

Новооткривено писмо намеће потребу да се осврнемо на један други извор, који говори о рату и преговорима Душана и Лудовика I. Налази се у књизи Мавра Орбина (1601) и, по Јиречековом мишљењу, „личи на скаску“. Међутим, познајући Орбинов начин рада, веома је мало вероватно да је реч о његовом тексту, вероватније је да је, као и на толиким местима своје књиге, ексцерпирао неки нама данас непознати извор.

Непосредно после приче о царском крунисању Душановом и додељивању краљевске титуле сину Урошу, Орбин, као контраст томе тријумфу, наводи да је цар примио вест да угарски краљ спрема велику војску и долази на Дунав.[8] Душан је на то с војском дошао и стајао на својој страни Дунава. Проценивши да је противник бројнији, повукао се у дубину своје земље, на дан хода, до Рудника и Ломнице. Засеченим и обореним стаблима затворен је пут угарским ратницима.

Уместо рата поведени су преговори, и то на броду. Угарски краљ је био у лађи, пристао уз обалу, али није хтео да на њу изађе. Лични сусрет није имао резултата, па су се владари разишли, а преговоре су наставили преко посланика. Орбинов извор је однекуд знао захтеве угарског краља сумиране у четири тачке: да Душан прихвати католичанство, да поврати „земље краља Стефана“, да призна врховну власт угарског краља и да сина Уроша преда угарском краљу као таоца. Како цар Душан није хтео да пристане, угарска војска се пребацила преко реке и заузела и пустошила земљу све до велике шуме Ломнице и Рудника. Ту је дошло до две мање битке; у једној су Срби потукли одред угарског краља, а у другој су били потучени и изгубили плен. После тога се угарски краљ повукао преко реке, и да би спречио упаде у своју краљевину подигао је Београд! Та очигледна нетачност бацила је сенку на читаву причу.

Ваља ипак запазити елементе који откривају добру обавештеност. Пре свега, „земља краља Стефана“ некадашња је територија краља Драгутина, како

---

[7] *S. Ljubić*, Listine ob odnošajih izmedju Južnoga Slavenstva i Mletačke republike III, Zagreb 1872, 76 …per ambaxatores, destinatos ad dominum regem Hungarie sensimus, quod ambaxatores sue maiestatis apud dictum regem tetigerunt ei pulcra et graciosa verba in fauorem nostrum, de quo sibi regraciamus immense…

[8] *Mauro Orbini*, Il regno degli Slavi, Pesaro 1601 (= Munchen 1985) 262–264. Преводи: *Мавро Орбин,* Краљевство Словена, превео З. Шундрица, Београд 1968, 36–38, 306–307 (у издању из 2006; 36–38, 320–321); *Mavro Orbini,* Kraljevstvo Slavena, prevela S. Husić, Zagreb 1999, 327–329.

то сам Орбин каже: Et questa provincia da quel tempo in poi si chiamò terra del Rè Stefano.[9] Она је тада а и много касније била предмет спора између двеју држава, око ње се борило, много више него око територије с оне стране река. Најзад, вазални однос српских владара спада у познате и старе претензије угарских краљева, било са земљом Драгутиновом или без ње. Најзад, Душан је имао сина Уроша који је, заиста, могао бити тражен за таоца.

Споменути одељак Орбиновог текста о угарско-српским односима завршава се одлучним хронолошким одређењем: „То беше 1343. године." Али, вредност тога податка потиру појединости из самог казивања. Пре свега, чињеница да је епизода уметнута у причу после царског крунисања (1346). О побрканој хронологији још јаче сведочи наставак у коме Орбин каже да је две године касније, дакле 1345, краљ Лудовик још једном пошао против цара и није постигао „ништа значајно". Приликом тог другог похода поумирали су многи ратници па и краљев брат, херцег Стефан. Случајно је познат датум смрти херцега Стефана, био је то 9. август 1354, када је Лудовик заиста предузео поход на Србију. Зна се да је у јуну и јулу 1354. издавао повеље у Београду.[10] Ако је између претходних догађаја и овога похода заиста протекло две године, састанак на реци и преговори би морали бити 1352. године. Код Орбина или у његовом извору стопљени су уједно догађаји из више година, скоро цео царски период Душанов, од 1346, када је било крунисање, до 1354, када је умро Стефан, брат краља Лудовика.

Не чини се вероватно да би испричани догађаји могли бити предигра помирењу и уговарању брака о коме говори писмо од којег смо пошли. Орбинов спомен 1343. године и податак о подизању Београда упућују пре на Душанов краљевски период (1331–1346), кад је такође било сукоба и преговора. У том периоду су се на угарском престолу сменили Карло I Роберт (†1342) и Лудовик I. У односима са Карлом Робертом преломна је била смрт Драгутинова и Милутиново потискивање и затварање Владислава II.

* * *

Затварање Драгутиновог наследника Владислава II схваћено је на угарској страни као одметништво. Поред тога што је затворио синовца, Милутин је, како се види из неких повеља краља Карла Роберта, пружао подршку краљевим противницима у унутрашњим сукобима и упућивао војску да пустоши угарске територије. Као одговор, дошли су походи угарског краља на територију Србије 1317/18 и у јесен 1319.[11] Непријатељства су престала после смрти Милутинове

---

[9] *Orbini* 252. На стр. 311 каже да је кнез Лазар постао господар della terra del Rè Stefano, на стр. 270, исто са поменом границе на Дунаву.

[10] *К. Јиречек,* Историја Срба I, Београд 1952, 235. Јиречек је скренуо пажњу на повељу коју је краљ Лудовик издао у Београду 16. јуна 1354. Томе се може додати повеља издата 28. јула 1354. in Alba Nandor, предочена у парници вођеној маја 1395. *E. Mályusz,* Zsigmondkori oklevéltár I (1387–1399), Budapest 1951, nº 4005.

[11] Поред *Јиречека,* нав. дело, 234–235, српско-угарским односима овог периода бавили су се и *П. Марковић,* Одношаји Србије и Угарске (1331–1355), Нови Сад 1904 (прештампано из Лето-

и обнове власти Драгутиновог сина Владислава II, који је већ раније био у неком савладарском односу са оцем. Вазални однос Владислава II према угарском краљу обезбеђивао је неколико година мира до 1326. Али, када је Стефан Урош III истиснуо свога братучеда из Рудника и целе Драгутинове земље, обновљена су непријатељства. У изворима је остало трага о рату 1329. године.[12]

Није познато да ли је и како насилна промена на српском престолу у јесен 1331. утицала на односе са Угарском. Први подаци о непријатељству односе се на лето 1334, када је, приликом уговора са византијским царем Андроником III код Солуна, предвиђено било да цар пружи Душану помоћ против угарског краља. О томе рату говоре подаци угарских повеља и Душанова недовршена биографија.[13] Није познато како су се непријатељства завршила. Вероватно је тада српски владар загосподарио Београдом. Према податку једне угарске повеље после 1339. угарска војска под заповедништвом Стефана Лацковића освојила је Београд и порушила тврђаву коју су Срби подигли. Угарска је, по свој прилици задржала градове на граници: Мачву, Београд и Голубац, док је територија „земље краља Стефана" остала под српском контролом.

Можда су борбе овога времена у сржи Орбиновог причања о рату и преговорима на обали реке и подизању београдске тврђаве. Није познато како је промена на угарском престолу утицала на односе са српским краљем. Млади краљ Лудовик је од почетка имао тешкоће са осамостаљеним великашима, које је морао потчињавати, а затим се сукобио са Венецијом настојећи да јој одузме Задар.

Из тога времена нема података о сукобима са српским владарем. Средином 1343. босански бан је био у довољно добрим односима са српским краљем да је предложио Венецији да се склопи савез између њених градова (Задар, Нин, Шибеник, Трогир и Сплит) и Босне и да се укључи српски краљ ако буде хтео. Циљ је био да се заштите Босна и градови, при чему Венеција сама није хтела да буде у том савезу, али је била заинтересована и подстицала Душана да се укључи.[14]

У то време, лета 1343, Душан је уговорио брак сина са сестром византијског цара Јована V.[15] Та алијанса је непосредно утицала на успон српског краља, он се почео титулисати као „чесник Грком",[16] али није дуго трајала, постала

писа Матице српске 221–224 (1903–1904); *Ј. Радонић,* Споразум у Тати и српско-угарски односи од XIII–XVI века, Глас СКА 187 (1941) 129–136; *Ј. Калић-Мијушковић,* Београд у средњем веку, Београд 1967, 66–77, 358–364. Ревизија хронологије на основу шире изворне подлоге у *С. Ћирковић,* Београд под краљем Душаном, Зборник Историјског музеја Србије 17–18 (1981) 37–45.

12 Изворни подаци о походу који је ишао према Ваљеву у мојој расправи из претходне напомене, стр. 42–44.

13 Византијски извори за историју народа Југославије VI, Београд 1986, 346–347; Животи краљева и архиепископа српских написао Данило и други, изд. *Ђ. Даничић,* Загреб 1866, 227–231.

14 *S. Ljubić*, Listine ob odnošajih izmedju Južnoga Slavenstva i Mletačke republike III, Zagreb 1872, 181–182.

15 *S. Ljubić*, Listine ob odnošajih izmedju Južnoga Slavenstva i Mletačke republike III, Zagreb 1872, 192, 4. септембра 1343. у писму Марину Венерију, посланику код Душана, тражило се уз остало да честита српском владару: …de congaudendo de nuptiis, quas fecit domino filio suo cum sorore domini imperatoris Constantinopolis, cum illis pulcris verbis, que videbuntur.

16 На значај овог догађаја указао је јубилар расправљајући о еволуцији краљевске титуле у повељама и ктиторским композицијама. Уп. *Г. Суботић*, Прилог хронологији дечанског зидног сликарства, ЗРВИ 20 (1981) 111–135.

је неактуелна прогласом царства или царским крунисањем у априлу 1346. Тада је био отворен пут за нови уговор о браку, овога пута са угарским краљем у јесен 1346.

* * *

Писмо репродуковано у прилогу обогаћује наше познавање српске владарске породице непознатом појединошћу. Царев син и наследник Урош представљен је као владар Срба — „пише се краљ Србије или Рашке“ (Servie seu Racie regem se scribentem) уз оца који себе назива царем Грка (se Gregorum imperatorem appellantem). Строго одвајање српског краљевства од грчког царства одудара од начина на који су странци перципирали односе у Србији. У сагласности је, међутим, са начином разумевања догађаја од стране византијских писаца, који су приписивали Душану освојене ромејске територије а сину старе српске земље. Испитујући једном раније како се у домаћим изворима рефлектује претпостављена подела, дошли смо до закључка да цар у своме Законику на краља практично не рачуна, али да се у повељи за Дубровчане из 1349. доследно одвајају „земља царева“ и „земља краљева“.[17] Приписали смо то настојању да се очувају традиције у уговорним односима између Дубровника и српске државе, непрекинуто одржаваним од времена Стефана Немање, и потреби да се права и режим Дубровчана прошире на целу државу у обиму у коме је била 1349. године.

У односима са Угарском је могла бити корисна та иста дистинкција. Српски краљ, малолетан у доба кад се преговори воде, могао је постати женидбом рођак угарског краља и његов вазал, а да то није дирало у ранг „грчког цара“, владара Византије, како се Душан, очигледно, представљао.

Уколико се писмо стави у врло вероватан хронолошки оквир 1346–1348, следи да је Урош тада био у узрасту 8–10 година, што значи да је за реализацију договора о браку било времена, поставља се чак питање да ли је до ње уопште дошло. Писмом се од папе тражила диспензација, за коју не знамо да ли је добијена. Да ли је уопште дошло до избора личности из круга краљевих рођака? Није било потребе за журбу, с обзиром на узраст вереника. У сваком случају, са престанком добрих односа нестали су и услови за реализацију ове политички мотивисане веридбе. Није познато да ли су односи помућени и пре 1354? На првом месту се поставља питање да ли је Душанов поход на Босну 1350. против вазала угарског краља остао без последица по њихове односе? У повељи коју је краљ Лудовик I издао 1351. својим великашима, двојици браће који су један за другим имали функцију мачванског бана, набрајају се њихове заслуге у ратовању против српског краља „тада непријатеља“, што би значило да није непријатељ у време издавања повеље.[18]

---

[17] *С. Ћирковић,* Краљ у Душановом законику, ЗРВИ 33 (1994) 149–164.
[18] Hazai okmánytár II, 88–89.

Ако се може веровати изворима које је ексцерпирао Мавро Орбин у поглављу у коме говори о Душану, цар је пре раскида добрих односа са Угарском чак у два маха покушао да уговори женидбу сина, који је у међувремену прешао десету годину. Настављајући излагање, којим је по хронологији свога извора дошао до 1345. (1343+2), Орбин се окреће Душановим односима према Босни. Он добро зна да је узрок спора била хумска област и да су банови људи наносили штету суседним Душановим територијама, при чему се тачно наводе: Требиње, Конавли, Гацко, Рудине. Познати су му напори Млечана и Дубровчана да постигну мир. Душанову кампању у Босни ставља после великих успеха „освајањем Романије" а долазак у Дубровник, који је уследио после похода на Босну, ставља тачно у 1350. годину.[19]

За време похода бан Стјепан II се, према Орбину, повукао са оданим људима у планине, а Душан је нападао Бобовац, у коме је била банова кћи Јелисавета, „која је тада била девојчица, а касније постала жена краља Лудовика и мајка Марије, жене краља Жигмунда". У причању се налази детаљ да је Душан ишао до Крке, што се потврђује одлуком Трогирана и Шибеничана да му однесу дарове кад дође до те реке.[20] Орбин ставља венецијанско-дубровачко посредовање и у време Душановог похода, мада је последње посланство познато из докумената Венеције из априла 1349. Орбин или његов извор знају да је Душан тражио да бан своју кћер Јелисавету да за жену његовом сину краљу Урошу, коме би она у мираз донела Хумску земљу. Бан нипошто није хтео пристати, па је остало непријатељство између два владара, истина не за дуго (Стјепан II је умро 1353, Душан 1355). Ако је Орбинов извор био добро обавештен, веридба са рођаком краља Лудовика била би раскинута до средине 1350.

Према Орбину, у години *после* Душанове посете Дубровнику, што би значило 1351, цар је послао свога протовестијара Николу Бућу француском краљу да запроси краљеву кћер за свога сина Уроша. И ова мисија је остала без резултата, јер се тражило да се цар и син покатоличе, да буду „римског обреда". Највећу корист је имао Бућа који би, наводно, добио право да стави љиљан у свој грб.

После тога неуспеха Душан би се, по Орбину, наругао француском краљу тиме што је затражио кћер влашког владара, Јелену, коју му је овај одмах дао. Урош је 1352. напунио 14 година, што је канонска граница за склапање брака, тако да је женидба могла бити остварена још за живота Душановог, између 1352. и 1355. Једина потврда тога брака могло би бити име Јелене у поменику (Дечански) у коме се вечна памјат призива цару Урошу и монахињи Јелени (**цара Оуроша и Ѥленоу монахїю**).[21] Али, поменици имају још једно име Урошеве супруге. После Душана и Јелене **съина ихь Оуроша (цара), Аннoу царицу его**. Оба имена се јављају у другим изворима, па се не може као сигурно примити

[19] *Mauro Orbini*, Il regno degli Slavi, Pesaro 1601 (= München 1985) 262–264. Преводи: *Мавро Орбин,* Краљевство Словена, превео З. Шундрица, Београд 1968, 36–38, 306–307 (у издању из 2006; 36–38, 320–321); *Mavro Orbini,* Kraljevstvo Slavena, prevela S. Husić, Zagreb 1999, 327–329.

[20] Податак је сачувао Иван Лучић, а ја сам упозорио на њега у коментару уз превод Орбина, 307 (2006: 321).

[21] *С. Новаковић,* Српски поменици, Гласник СУД 42 (1875) 29.

владајуће тумачење да је једно световно а друго монашко име. Име Ане као Ancha, regina Servie, налази се у једном папском писму из 1370. којим се од Кларе, удове влашког војводе Александра, тражи да кћер приведе католичкој цркви. Из писма се, међутим, не види да ли Ана живи тада на српском двору или је негде под окриљем мајке, од које се очекује утицај на кћер. Питање је важно због тога што би Ана била супруга из последњег периода Урошеве владавине и што би се за њено венчање могле везати дубровачке честитке Урошу поводом свадбе од 10. јула 1360. не спомињући ни име ни породицу супруге.[22] Била би то, како је Јиречек узимао, женидба са Аном, ћерком војводе Александра, чија је друга кћи била удата за Ивана Страцимира, видинског цара. Проблем је, међутим, у томе што се и жена Ивана Страцимира звала Ана![23]

Тиме нису исцрпљене све вести о планираним и оствареним браковима Урошевим. Орбин се још једном враћа влашкој принцези, за коју на овом другом месту каже да је била „кћер влашког војводе Влајка". О њој се каже да је напустила двор и вратила се у дом свога оца, јер је Урош узео за жену једну од кћери кнеза Војислава Војиновића, који се тиме уздигао на највише достојанство! Ова верзија, без обзира на то одакле потиче, побуђује сумњу пре свега због хронологије. Владислав (Влајко) је постао владар Влашке 1364. а кнез Војислав Војиновић је умро 1363! Питање о браковима Урошевим заслуживало би свакако да се посебно претресе.

Веридба са краљевом рођаком, коју открива документ од кога смо пошли, употпуњава поред познавања односа Србије и Угарске у XIV веку још и животопис Урошев у коме су остварени и неостварени брачни планови играли тако велику улогу.

Sima Ćirković

SUR UNE ALLIANCE SERBO-HONGROISE

Cet article est fondé sur une lettre adressée au pape, dans la seconde moitié de 1346, par un prélat hongrois inconnu, que son inventeur, le défunt académicien hongrois Pal Engel (1938–2001), a cédé à l'auteur de ces lignes après en avoir reconstruit le texte. Son original est conservé à Vienne: Nationalbibliothek, Wien, Cod. 2042 f. 1a. Le contenu de cette lettre est ici publié en annexe selon le texte manuscrit de Pal Engel. Dans le commentaire sont exposés les arguments en faveur

---

22 *К. Јиречек,* Историја Срба I, Београд 1952, 237–238.

23 *И. Божилов,* Фамилията на Асеневци (1186–1460), София 1985, 204, 209 и родословна таблица у прилогу књиге.

de sa datation de la seconde moitié de 1346, expliqués les titres d'«empereur des Grecs» et de «roi de Serbie» respectivement portés par le souverain serbe et son fils. Les données relatives à une paix et un mariage convenu entre le roi Uroš et une parente du roi Ludovic Ier sont replacées mis dans le contexte des relations serbo-hongroises de la première moitié du XIVe siècle. Afin de se prononcer sur la réalisation de l'accord dont parle cette lettre l'auteur a une révision et un recoupement de toutes les données évoquant les projets de Dušan en ce qui concerne le mariage de son fils Uroš.

ПРИЛОГ

Писмо нейознатог угарског йрелата йайи с молбом да одобри уговорену брачну везу између сина срйског владара и рођаке угарског краља

Приредио Пал Енгел*

1. Sanctissime [pa]ter, universalis ecclesie summe pontifex, qui solium glorie triumph[ale] in trono apos[tolice] celzitudinis (!) optinetis, qui etiam cuncta iura positiva [in] vestris d[ominiis?]

2. terminare sciatis, audire dignemini, que in conspectum vestre sanctitatis componam. Et quia iuxta legum sanctiones intelligentibus brevitas est amica et sermonum verbo-

3. sitas noverca, cum [tamen] sint necessaria momenta verborum, ne summa de …rem ampliorem, non utar pictorato fastu verborum, sed que locuturus sum, simpli-

4. citer dicam, et factum domini mei breviter proponam; hoc tenore, quod cum excellentissimus princeps rex Ludovicus, divina gratia Hungarorum aliarumque plurimorum gentium

5. rex, Beatitudinis Vestre filius humilis ac devotus, in medio perversarum nationum constitutus, paganorumque ferocitate sceptus [!] quodam tempore contra quosdam suos

6. emulos, suorum videlicet [re]gnorum invasores [cum] expeditione proficisci nitum habuisset, [sed eo]dem tempore per Stephanum, se Gregorum imperatorem appellantem, et Urosium,

7. ipsius filium, Servie seu Racie regem se scribentem, [con]finia sui regni in[vasa fu]isse cognovisset, prout su[o] regali congruit offi[cio]…s

8. in uno volens viribus …co iniuriam, ut per alium sui non sentiat molestiam, cum predictis, si fas sit dicere, inperatore Gregorum et rege, ipsius

9. filio, treugarum federa iuramento firmato iniit sub tali pacto, quod quandam suam consanguineam ipso regi, imperatoris filio, in conjugem traditdit interve-

* Текст је у целини репродуковао, допуне обележио, интерпункцију ставио, пок. академик Пал Енгел. Он је подвукао речи код којих му се „читање чини мање или више сигурно", што се односи на преко 90% текста, па овде није репродуковано.

10. niente contractu per verba sp[onso], ita tamen, quod predicta illustris puella [in] caholica [fi]de remanens unam sanctam apostolicam videlicet ecclesiam, extra quam

11. non est salus, venerabit et strictius per omnia fidem observet orthodoxam. [Pacta igitur supra]dicta non sine causa, ut premittitur, sint facta, quia tamen

12. sine vestra auctoritate fuere acceptata, sine cujus licentia speciali predictus dominus noster, se sanctitatis vestre filius recognoscens , ut verus catholicus et fidei cultor,

13. premissa fieri non debuisse et se temere … ra …et, suplicat beatitudinis vestre clementiam, quatenus predicte matrimoniali contractui sub modo, qui premittitur, facto

14. consensum vestre sanctitatis prebentes apostolica auctoritate dispensative ipsum dignemini a[proba]re. Ad porrigendam autem huiusmodi supplicationem sancitati

15. vestre dominum meum plura inducunt: primo ceterorum mundi regum scanadalarum evita[tio, qui] tamquam iuris ignari, si dominus meus contra suum veniret

16. iuramentum, procul dubio scandalizarentur, secundo suorum subditorum quieta fru[itio, nam] si aliud fieri contigerit, inter Hungarie, Gregorum et Racie

17. regna nasscentur discordie, pululabunt guerre et bella insurgent infinita, de quibus sanctitati vestre convenit remedio occurrere oportuno.

Wien, Nationalbibliothek, Cod. 2042 f. 1a.

Зборник радова Византолошког института XLIV, 2007
Recueil des travaux de l'Institut d'études byzantines XLIV, 2007

UDC: 246.3:232.931]:75.046(495.02)

KATIA LOVERDOU-TSIGARIDA (Thessaloniki)

REVÊTEMENT DE L'ICÔNE DE LA VIERGE VIMATARISSA DATANT DE L'ÉPOQUE DES PALÉOLOGUES, MONASTÈRE DE VATOPÉDI

Lobe de cet article est de présenter de manière détaillée le deuxième revêtment de l'icône de la Vierge Vimatarissa de Vatopedi et d'examiner l'éventualité qu'il s'agisse d'une donation d'un personnage célèbre, Stefan Dušan (Etienne Douchan),

Les revêtements d'icônes en argent, en or ou plaqués argent constituaient des donations de la classe dominante, laïque comme ecclésiastique, qui faisaient l'objet d'un respect particulier, comme en témoignent la mention du donateur, dans des textes ou sur des inscriptions figurant sur ces revêtements,[1] mais aussi le fait que ceux-ci étaient réutilisés lorsque les icônes auxquelles ils étaient initialement destinés avaient disparu[2] ou bien étaient réparés et complétés lorsqu'ils étaient légèrement abîmés.[3] Dans le cas de certaines icônes particulièrement vénérées, l'ancien revêtement n'était pas retiré, même lorsqu'il était très abîmé et altérait la forme de l'icône, mais était recouvert d'un nouveau revêtement.[4] C'est le cas de l'icône de la Vierge Vimatarissa du monastère de Vatopédi, au Mont Athos, dont le revêtement actuel date de différentes périodes des époques byzantine, post-byzantine ou moderne, et qui conserve sous celui-ci des parties de son revêtement initial (fig. 1).[5]

---

[1] *K. Loverdou-Tsigarida*, Βυζαντινές επενδύσεις dans le *E. Tsigaridas*, *K. Loverdou-Tsigarida*, Βυζαντινές εικόνες και επενδύσεις, Mont Athos 2006, 270–390.

[2] *K. Loverdou-Tsigarida*, Βυζαντινή μικροτεχνία, Monastère de Vatopédi, Mont Athos 1996, vol. 2, n° 20 et 21.

[3] Ibidem, n° 20.

[4] C'est le cas de l'icône de la Vierge de Vladimir, célèbre *palladium* de Russie (*A. Grabar*, Les revêtements en or et en argent des icônes byzantines du Moyen-Age, Venise 1975, n° 41).

[5] Sur ces revêtements, voir *K. Loverdou-Tsigarida*, Les revêtements de la Vierge Vimatarissa au monastère de Vatopédi, Древнерусское искусство. Византия и древная Русь — к 100-летию Андрея Николаевича Грабара (1896–1990), С.-Петербург 1999, 440–448 et *K. Loverdou-Tsigarida*, 2006, op. cit., qui contient également une bibliographie plus ancienne.

L'objet de cet article est de présenter de manière détaillée le deuxième revêtement de l'icône de la Vierge Vimatarissa et d'examiner l'éventualité qu'il s'agisse d'une donation d'un personnage célèbre, Stefan Dušan (Etienne Douchan).

L'icône de la Vierge Vimatarissa, icône particulièrement vénérée du monastère de Vatopédi,[6] appartient au type de la Vierge Odigitria. Elle comporte un cadre de bois brut et sous le revêtement actuel, les extrémités supérieure et inférieure de ce cadre sont recouvertes de deux feuilles de métal dont la décoration est partiellement émaillée.[7] Ces lames d'argent appartiennent au revêtement le plus ancien (des. 1). Le



Des.1. Schéma des parties conservées du premier revêtement de l'icône de la Vierge Vimatarissa (XII^e^ siècle)

[6] Selon la tradition, cette icône se trouvait dans le monastère avant 892, lorsque des pirates s'emparèrent de ses trésors. Des moines la sauvèrent en la jetant avec d'autres objets sacrés du monastère dans un puits situé dans le sanctuaire du catholicon, d'où elle fut retirée 70 ans plus tard. Elle se trouve depuis dans le sanctuaire, selon des témoignages datant du XIXe siècle et du début du XXe (*G. Smyrnakis*, Το Ἅγιον Ὄρος, Athènes 1903, 432).

[7] Il s'agit de lames d'argent, la partie supérieure du cadre étant ornée d'émail champlevé en trois couleurs, rouge, bleu foncé et vert clair, qui en association avec la teinte blanc jaune de la feuille d'argent, produisent une quadrichromie. La partie inférieure est ornée d'émail bleu foncé.

thème de la décoration du cadre supérieur[8] relève de thèmes décoratifs largement répandus au XI[e] siècle, avec des racines plus anciennes.[9]

Le cadre inférieur de l'icône (des. 1) ne comporte pas d'autre décoration qu'une feuille d'argent portant une inscription du donateur du revêtement, au champlevé et en capitales sur un fond émaillé bleu foncé.[10] Il s'agit d'une inscription sur deux lignes, occupant toute la longueur du côté. Le texte en est le suivant : «*Υπέρ αφέσεως αμαρτιών και συγχωρ[ήσε]ως του δούλου του Θ(εου) Θεοστηρί[κτ]ου μοναχού / καί καθηγου/μένου της σεβασμίας μονης του Β[ατο]πεδίου και πάσης της ε[ν Θεώ α]δελφότητος*» («Pour l'enlèvement des péchés et le pardon du serviteur de Dieu Théostiriktos moine et père supérieur du monastère de Vatopédi et de toute la fraternité en Dieu»).[11] D'après cette inscription, l'auteur de la donation est donc l'higoumène du monastère, Théostiriktos, associé selon des sources serbes,[12] à de nombreuses et riches donations ou œuvres en faveur de son monastère, mais aussi à la tonsure à Vatopédi, vers 1192, de Saint Sava et à la visite faite en 1197 au monastère par le père de ce dernier, le grand joupan Stefan Nemanja (Etienne Nemanja).

Ce premier revêtement de l'higoumène Théostiriktos couvrait très probablement d'émail le fond de l'icône, en faisant ainsi un objet très précieux, caractéristique des icônes de pèlerinage telles que la Vierge Vimatarissa,[13] et peut être daté de la même période, à savoir la fin du XII[e] siècle. Ce revêtement a été en grande partie détruit et les parties détruites ont été complétées par un nouveau revêtement. Il n'est pas possible de définir aujourd'hui l'étendue de ce deuxième

---

8 Il s'agit d'une bande de *rotae sericae* formées par une bande en pointillé et entourant des motifs en forme d'étoiles et de croix. Des panneaux triangulaires comprenant en alternance des médaillons ornés de croix ou des motifs en forme de cyprès occupent les vides entre les *rotae sericae*. La bande qui reliait le revêtement du cadre avec celui du fond de l'icône, aujourd'hui perdu, est ornée de losanges disposés en chaîne et comportant de l'émail, des mêmes couleurs que la bande de la partie supérieure du cadre.

9 Le thème de la décoration de cette bande se retrouve dans des sculptures du XI[e] siècle, comme les cadres des portes de marbre et un *thorakion* de l'église de S.Anargyre à Kastoria (*A. Orlandos*, Βυζαντινά μνημεία της Καστοριάς, ABME, vol. 4 (1938), fig. 12–13 et 16) ou les épistyles de l'iconostase de l'église de Panaghia de Krina (*H. Bouras*, Το τέμπλο της Παναγιάς της Κρίνας και η χρονολόγησή της, ΔΧΑΕ, n°4, vol. 1 (1980–1981) 166–179). On trouve également des analogies avec la décoration émaillée d'objets sacrés datant eux aussi du XI[e] siècle, notamment une coupe ornée d'émail et un calice connu sous le nom de Calice des Patriarches, également orné d'émail, tous deux conservés dans le Trésor de Saint-Marc (*Le Trésor de Saint-Marc de Venise*, Milan 1984, n° 18 et 28).

10 Cette inscription a été présentée pour la première fois dans notre ouvrage en deux volumes sur le monastère de Vatopédi (*Loverdou-Tsigarida*, 1996, 492).

11 Pour un commentaire de cette inscription, voir ibidem et *Loverdou-Tsigarida*, 1999, 442. Notons toutefois ici quelques points importants : 1. La formulation de cette inscription dédicatoire ne présente pas d'originalités. 2. L'expression « moine et higoumène » se rencontre également dans des documents du XI[e] siècle concernant le monastère. 3. On ne trouve cependant pas le nom de Théostiriktos dans les catalogues généraux des higoumènes du monastère qui nous sont parvenus (Théophilos, Προηγούμενος Βατοπεδινός, Χρονικόν περί της ιεράς και Σεβασμίας Μονής Βατοπεδίου, Mont Athos, *Μακεδονικά*, 12 (1972), 71–121).

12 *Dometijan*, Život svetoga Simeuna i svetoga Save, édition *Dj. Daničić*, Belgrade 1865, 55 et 128.

13 On pense que les icônes en métal précieux, avec ou sans émail, étaient très répandues aux X[e] et XI[e] siècles, période d'apogée économique de l'empire. Voir *K. Weitzmann*, The Icons, New York 1982, 15.

revêtement car on ne peut déterminer si les parties préservées, dont ne subsistent aujourd'hui que les deux bords latéraux du cadre de l'icône, appartiennent à un revêtement complet ayant été détruit ou venaient seulement compléter un autre revêtement.

Les lames d'argent qui couvrent les deux bords latéraux du cadre peuvent être identifiées comme faisant partie d'un revêtement de la période byzantine tardive (fig. 1). Elles sont ornées de panneaux ornés de motifs figuratifs et végétaux au repoussé. Ces panneaux sont délimités par une série de boules en relief dont le centre est souligné, imitant des petites perles clouées. Ces alignements en relief imitant des perles doivent reproduire le modèle des contours d'icônes[14] ou d'objets liturgiques du XIVe siècle,[15] ornés de véritables perles.

Les panneaux ornés de motifs figuratifs sont en forme de parallélogrammes, disposés verticalement, et comprennent des couples de saints et des scènes de la vie de la Vierge, cycle iconographique qui encadre souvent les icônes de la Vierge.[16] Ces compositions ne suivent pas l'ordre du récit des événements.[17] Plus précisément, sur le bord gauche sont représentées des scènes (de haut en bas) de l'Annonciation, de la Naissance de la Vierge, de la Présentation au Temple et de l'Admonestation (Doute de Joseph). Sur le bord droit sont représentés l'Embrassement des parents de la Vierge (Rencontre), la Bénédiction de la Vierge, la Prière de Zacharie et les Fiançailles.

Le cycle iconographique concernant la Vierge, constitué à partir de la période byzantine, est habituellement utilisé en peinture, c'est à dire pour les fresques, les miniatures et les icônes, surtout pour l'encadrement des icônes de la Vierge.[18] Ce dernier cas est celui du présent revêtement, sur lequel le cycle n'est cependant pas complet. Il manque des scènes comme les Louanges à la Vierge, la Vierge recevant la pourpre, l'Etreinte d'Elisabeth et de la Vierge (Visitation), ou encore la Dormition. On ne peut exclure qu'il existait d'autres scènes de la vie de la Vierge, dans l'hypothèse où le revêtement examiné ici s'étendait également sur les bords horizontaux du cadre. Il n'est malheureusement pas possible de confirmer cette hypothèse, si ce n'est par le fait qu'il manque certaines scènes essentielles ou très courantes de ce cycle iconographique, comme la Dormition ou l'Etreinte d'Elisabeth

---

[14] *Grabar*, 1975, op. cit. 46–47, n° 19, considère ces rangées comme un ajout russe ultérieur. Cela n'exclut pas l'utilisation de rangées de perles similaires dans des œuvres byzantines.

[15] Un exemple caractéristique est le calice offert au monastère de Vatopédi par le déspote de Ioannina, Thomas Préloumbos, durant le dernier quart du XIVe siècle — voir *Loverdou-Tsigarida*, 1996, op. cit., 478–479, fig. 426.

[16] Elles sont également encadrées de bustes de saints et de prophètes, par exemple sur une icône crétoise du début du XVe siècle (*Εικόνες της Κρητικής Τέχνης από τον Χάνδακα ώς την Μόσχα και την Αγία Πετρούπολη*, Héraklion 1993, n° 156), mais aussi de scènes du *dodécaorton* en alternance avec des prophètes, par exemple sur une icône datant du XIVe siècle, conservée au Musée Bénaki (*A. Xyngopoulos*, Μουσείον Μπενάκη. Κατάλογος εικόνων, Athènes 1936, n° 1).

[17] On ne doit bien sûr pas exclure que ce mélange soit le résultat d'une intervention ultérieure.

[18] Il est établi qu'au XVe siècle, les peintres d'icônes utilisaient un cycle important concernant la Vierge. *M. Achimastou-Potamianou*, Εικόνες του Βυζαντινού Μουσείου, Athènes 1998, 164–168, n° 48.

et de la Vierge (Visitation). Nous allons présenter ici les différentes scènes dans l'ordre de leur narration.

Ainsi, on trouve d'abord sur le bord vertical droit du cadre, dans le deuxième panneau figuratif (des. 2, emplacement 9, et fig. 6), la scène de la rencontre des parents de la Vierge à la porte de leur maison, avec l'inscription (AcΠAc)MOς ΙΩΑΚΗΜ ΚΑι ΑΓΙΑC ΑΝΝΗC (Embrassement de Joachim et de Sainte Anne).[19]



Des.2. Schéma de la disposition des thèmes décoratifs

[19] La rencontre du couple est décrite par les Evangiles apocryphes comme un embrassement, exactement comme elle apparaît dans cette composition. Voir *Tisschendorf*, 1853, op. cit., IV, 4, où il est écrit «Καὶ ἰδοὺ ᾿Ιωακεὶμ ἧκε μετὰ τῶν ποιμνίων αὐτοῦ, καὶ ἔστη Ἄννα πρὸς τὴν πύλην καὶ εἶδε τὸν

Cette scène, que l'on trouve également représentée seule sur des icônes, est habituellement la première du cycle iconographique.[20] Dans le rendu de la scène, on remarque que la place habituelle des personnages, avec Joachim à gauche et Anne à droite, n'est pas suivie. La plasticité des drapés est également notable.

Vient ensuite sur le cinquième panneau du bord droit (des. 2, emplacement 5) la scène de la Naissance de la Vierge, avec l'inscription H ΓΕΝΗ/CIC THC/ Θ(εοτο)K(ο)Y en relief et capitales. La composition comporte de nombreux personnages, harmonieusement groupés et disposés. La scène du bain du nouveau — né correspond sans doute au dialogue entre Sainte Anne et la sage-femme, tel qu'on le trouve dans le Protévangile de Jacques.[21] Le rendu des plis, particulièrement dans le cas du personnage d'Anne, impressionne par la douceur de ses volumes. D'un point de vue iconographique, la composition est proche des grandes œuvres de l'époque des Paléologue, par exemple du monastère de Chora, mais sous une forme très condensée.

Sur le côté droit (des. 2, emplacement 10, et fig. 7), on trouve la scène de la Bénédiction de la Vierge, ce que confirme l'inscription H ΕΥΛΟΓΙCIC/ TO/N H/E/P/E/O(ν) — ΠΡΟΣ TIN /Θ(εοτο)K(ο)N («Bénédiction de la Vierge par les prêtres»). La composition suit le texte apocryphe de Jacques.[22] Joachim est représenté à gauche, tenant la Vierge, sous la forme d'un nourrisson dans ses bras recouverts de riches étoffes. Il marche vers une table circulaire autour de laquelle sont assis trois prêtres dont les visages sont rendus de manière si peu soignée qu'ils en sont difformes. On distingue Anne discrètement représentée en plus petite échelle derrière Joachim. Sa présence dans cette scène est assez inhabituelle.

Dans la scène de la Présentation (des. 2, emplacement 6), on reconnaît les détails iconographiques caractéristiques de la période des Paléologue. Le côté inférieur droit de la composition est occupé par le groupe de sept jeunes femmes qui accompagnaient la Vierge au temple, tenant des cierges, comme le dit le Protévangile[23] «ίνα μή στραφεί ή παίς είς τά όπίσω...» («de peur que la petite fille se retourne en arrière». Seule la tête des parents de la Vierge est représentée, à une échelle plus grande, tandis que la scène de l'ange donnant à manger à la Vierge

---

Ἰωακεὶμ ἐρχόμενον, καὶ δραμοῦσα ἐκρεμάσθη εἰς τὸν τράχηλον αὐτοῦ...» (« voici que Joachim vient avec ses troupeaux, et Anne se tenait debout sur la porte, et elle vit Joachim qui venait avec ses troupeaux; et, accourant, elle s'attacha à son cou »).

20 Dans certains cycles, viennent d'abord les scènes de "l'offrande inacceptable", de la prière de Joachim, de la prière d'Anne et de l'acceptation des offrandes. Des exemples sont cités par K. Kalokyris, *Η Θεοτόκος εις την εικονογραφίαν της Ανατολής και της Δύσεως*, Thessalonique 1972, 88.

21 «καὶ εἶπεν τῇ μαίᾳ Τί ἐγέννησα; ἡ δὲ εἶπεν Θῆλυ. καὶ εἶπεν Ἄννα Ἐμεγαλύνθη ἡ ψυχή μου ἐν τῇ ἡμέρα ταύτῃ· καὶ ἀνέκλινεν αὐτήν » («et [Anne] dit à la sage-femme: Qu'est-ce que j'ai enfanté? Elle dit: Une femme; et Anne dit: Mon âme est magnifiée à cette heure-ci, et elle se recoucha» (*Evangelia Apocrypha*, éd. *Con. Tisschendorf*, Lipsiae 1853, V, 2).

22 Voir ibidem, VI, 2, où il est écrit que lorsque Marie eut un an «ἐποίησεν Ἰωακεὶμ δοχὴν μεγάλην καὶ ἐκάλεσε τοὺς ἱερεῖς ... καὶ προσήνεγκεν Ἰωακεὶμ τὴν παῖδα τοῖς ἱερεῦσι, καὶ εὐλόγησαν αὐτὴν ... Καὶ προσήνεγκεν αὐτὴν τοῖς ἀρχιερεῦσι, καὶ εὐλόγησαν αὐτὴν...» (« et Joachim fit un grand repas et il y invita [les prêtres]. Et il la présenta aux prêtres; et ils la bénirent ».

23 Ibidem, VII, 2.

enfant[24] occupe le coin supérieur gauche de la composition et est accompagnée de l'inscription ΤΑ ΑΓΙΑ/ ΤΟΝ Α/ΓΙΟ/Ν («Saint des Saints»). Stylistiquement le rendu des plis n'a pas le même volume que dans les autres panneaux de l'œuvre.

La scène suivante représente la prière du grand prêtre Zacharie (des. 2, emplacement 11 et fig. 8) devant les bâtons des prétendants de la Vierge,[25] comme le confirme l'inscription qui l'accompagne : Η ΠΡΟ/CΕΥ/ΧΗ ΖΑ/ΧΑΡΙΟΥ ΔΗ/Α/ ΤΟΥC ΡΑΥΔΟΥC ΤΩΝ/ Η/ΕΡΕΟ/Ν. La composition est dominée par la figure du grand prêtre, agenouillé devant un autel de pierre couvert de riches étoffes brodées, et s'appuyant de ses deux mains couvertes sur une boîte cubique. Sur l'autel, sept bâtons sont placées en éventail et une colombe est posée sur le dernier d'entre eux. La composition est complétée par un ange représenté à mi-corps, qui transmet les instructions de Dieu à Zacharie, dans le coin supérieur droit du panneau. Les traits du visage du prêtre sont rendus avec un soin particulier aux détails.

Sur le dernier panneau du bord droit (des. 2, emplacement 12 et fig. 9), Joseph est représenté recevant la Vierge du temple, comme le confirme l'inscription Ο ΙΟ-ΣΗΦ ΠΑΡΑΛΑ/ΜΒ-ΑΝΗ ΤΗΝ/ Θ(εοτο)Κ(ο)Ν. L'organisation de la composition est harmonieuse, avec dans l'axe la figure microscopique de la Vierge enveloppée dans son *maphorion*. Les deux hommes, Zacharie à gauche et Joseph à droite, rendus à une échelle plus grande, l'entourent de manière protectrice. De la main droite, le grand prêtre remet le bâton sur laquelle est posé l'oiseau à Joseph. D'un geste expressif de la main gauche, celui-ci accueille la petite Vierge, qui lève la tête vers lui.[26] Cette composition, qui se distingue par le rendu soigné des détails et le volume des plis des vêtements de Joseph et de la Vierge, est considérée comme l'une des plus rares de l'art byzantin et elle suit une forme condensée des compositions du XIVe siècle.

La composition de l'Annonciation (des. 2, emplacement 1 et fig. 4), accompagnée des inscriptions ΜΡ-ΘΥ (Mère de Dieu) et ΑΡΧΩΝ Γ/ΑΒΡΙΗΛ (Archange Gabriel) dans des cadres en relief, est particulièrement simple. L'espace est entièrement occupé par les figures de la Vierge (à gauche) et de l'archange (à droite) se faisant face. Entre eux se trouve une construction composite à plusieurs étages ayant la forme d'un pilier terminé par une coupole reposant sur des colonnes. On pourrait considérer comme une représentation monumentale du puits devant lequel eut lieu l'Annonciation selon les textes apocryphes,[27] mais qui doit plutôt être un élément de séparation entre les personnages de la scène car on le rencontre aussi dans d'autres compositions du même revêtement, par exemple sur le panneau situé juste au-dessous de l'Annonciation, entre Saint Nicolas et Saint Athanase, représentés en pied. On peut en déduire qu'il s'agit d'un élément purement décoratif.

---

24 Ibidem, VIII, 1.

25 Selon le Protévangile (ibidem, VIII, 3), Zacharie invita par l'intermédiaire d'un ange les veufs de la région à lui apporter chacun un bâton. «λαβὼν δὲ ἁπάντων τὰς ῥάβδους εἰσῆλθεν εἰς τὸ ἱερὸν καὶ ηὔξατο» («et en apportant tous les bâtons il entre au sanctuaire et il prie au Dieu) (ibidem, IX, 1).

26 Dans cette représentation du texte du Protévangile, on ne trouve pas de suggestion des réserves initiales de Joseph quant à ce choix (ibidem, IX, 2–3).

27 Ibidem, XI, 21.

Le rendu des personnages se caractérise par le soin apporté aux détails, tant pour les visages que pour les vêtements. On note toutefois une certaine schématisation en ce qui concerne les vêtements et surtout le contour en forme de losange de la tunique de l'archange. La ciselure en relief utilisé pour le rendu des plis et des ombres est complétée par de petites entailles.

Le panneau situé tout en bas du bord gauche du cadre a pour thème l'admonestation de la Vierge par Joseph (des. 2, emplacement 7 et fig. 5). Les figures de Joseph (à gauche) et de la Vierge (à droite), tournées l'une vers l'autre, dominent l'espace. Joseph s'appuie des deux mains sur un grand bâton et est légèrement penché en avant, l'air abattu. Il adresse à la Vierge, qui agite la main avec vivacité pour exprimer sa protestation,[28] sa question, qui figure sur l'inscription: H EPOTICIC MAP/HA/ TI/ TO/ ΔPA/MA / TOY/TΩ «La question: Marie quel est ce drame»).[29] L'inscription ne reproduit pas exactement le texte du Protévangile,[30] mais une variante, qui rend plus intense le caractère tragique de l'instant.[31]

Enfin, on trouve deux autres panneaux avec des motifs figuratifs représentant des saints. Le premier représente Saint Athanase et Saint Nicolas (des. 2, emplacement 3 et fig. 10) et le deuxième Saint Jean Prodrome et l'archange Gabriel (des. 2, emplacement 8 et fig. 11), deux personnages associés à l'annonce de la venue du Christ. Ces derniers sont tournés l'un vers l'autre et entre eux se trouve la même construction en forme de pilier que dans la scène de l'Annonciation. Il convient de noter que la représentation de l'archange Gabriel est identique dans les deux compositions où il figure.

En ce qui concerne stylistiquement le rendu des motifs figuratifs, on note deux types. Le premier se caractérise par la haute qualité des compositions et du dessin, le rendu soigné des traits des personnages, qui expriment ainsi des sentiments. Dans ce premier groupe, on peut classer les scènes de la vie de la Vierge, à l'exception de l'Annonciation. Cette composition, de même que les couples de saints, appartient à un deuxième groupe, pour lequel le rendu des personnages se caractérise par une certaine schématisation et davantage de dureté. Une deuxième différence concernant ces trois panneaux est le rendu des inscriptions accompagnant les scènes. Dans le premier groupe, les inscriptions occupent les espaces vides dans la partie supérieure des compositions, sans ordre particulier, tandis que dans le deuxième, les inscriptions sont encadrées, disposées en lignes horizontales superposées et soulignées.

[28] Dans le texte du Protévangile de Jacques (ibidem, XIII, 3), il est écrit «Ἡ δὲ ἔκλαυσε πικρῶς λέγουσα ὅτι καθαρά εἰμι ἐγὼ καὶ ἄνδρα οὐ γιγνώσκω.» «Mais elle pleurait très amèrement, disant: Je suis pure, et n'ai point connu d'homme».

[29] Selon le Protévangile de Jacques «καὶ εἰσελθὼν ἐν τῷ οἴκῳ αὐτοῦ εὗρεν αὐτὴν ὠγκωμένην. καὶ ἔτυψε τὸ πρόσωπον αὐτοῦ καὶ ἔρριψεν ἑαυτὸν χαμαὶ ἐπὶ τὸν σάκκον, καὶ ἔκλαυσε πικρῶς» («et, entrant dans sa maison, il la vit enceinte, et le visage abattu il se jeta par terre et pleura amèrement») ibidem, XIII, 1.

[30] Le texte est le suivant (ibidem, XIII, 2): "ἐκάλεσε τὴν Μαριὰμ καὶ εἶπεν…, τί τοῦτο ἐποίησας" (« ayant appellé Marie, il lui dit […] pourquoi avez-vous fait cela».

[31] Dans l'inscription, l'utilisation du nom de « Marie » ainsi que l'ajout de l'expression «quel est ce drame », donnent une nuance théâtrale au texte, permettant d'émettre l'attrayante hypothèse que cette inscription provient d'un drame théâtral religieux.

L'écriture et l'orthographe des inscriptions diffèrent également.[32] D'après ces caractéristiques, les inscriptions du deuxième groupe pourraient dater du XVI^{e} siècle.[33] Cependant, les panneaux du deuxième groupe ont été réalisés sur les mêmes lames de métal que les panneaux ornés de motifs végétaux, possèdent le même contour de rangées en relief en forme de perles et partagent certains petits détails iconographiques, comme les sols à carreaux en forme de losanges, ce qui montre qu'il s'agit d'œuvres du même atelier suivant des modèles différents[34] et réalisées par des artistes différents pour le même atelier.[35]

Sur le revêtement du cadre de l'icône de la Vierge Oružejnaya Palata, à Moscou, figurent des scènes de la vie de la Vierge, dont les qualités artistiques nettement inférieures, sont considérées par Grabar[36] comme appartenant «manifestement [à] l'époque des Paléologue». La comparaison des scènes figurant dans les deux œuvres, comme l'Etreinte de Joachim et d'Anne ou la Naissance de la Vierge, montre que d'un point de vue iconographique et stylistique, l'icône du monastère de Vatopédi est supérieure et plus proche de l'art de l'époque des Paléologue.

Des panneaux en forme de parallélogrammes, plus allongés que les panneaux figuratifs et ornés de motifs végétaux en relief particulièrement détaillés, sont disposés entre les panneaux figuratifs. Il s'agit de paires de tiges en volutes, ornées de feuilles, liées par une attache en forme d'anneau et qui par leur mouvement forment des boucles octogonales. La composition des motifs décoratifs est similaire dans les panneaux de l'icône de la Vierge datant du XIV^{e} siècle, dite Oružejnaya Palata, à Moscou.[37]

Les panneaux sont délimités par trois rangées de décorations: la rangée de «perles clouées» déjà rencontrée sur les panneaux figuratifs, une bande de losanges gravés et une bande de petites entailles superposées, rappelant une broderie. Au milieu des panneaux figure un renflement en forme de bouton, orné de deux compositions de motifs végétaux en relief. L'une est constituée de tiges bifides formant un entrelacs en relief, la deuxième de quatre tiges bifides formant des motifs mêlés en forme de cœur et inscrivant une croix de tiges au centre du renflement.

`A la datation de ce revêtement contribuent des éléments stylistiques concernant les panneaux figuratifs, ainsi que quelques données historiques. La présence d'éléments architecturaux à caractère décoratif à l'arrière-plan des compositions, les mouvements et les attitudes des personnages, visant à exprimer des sentiments, ainsi que l'effort fait pour que les visages soient expressifs, sont des éléments qui permettent de dater ces petites compositions du XIV^{e} siècle. En outre, l'hypothèse

---

32 Les inscriptions du premier groupe présentent de nombreuses fautes d'orthographe et des abréviations peu orthodoxes, comme Η ΕΥΛΟΓΙΣΙΣ/ ΤΟ/Ν Η/Ε/Ρ/Ε/Ο/Ν ΠΡΟΣ ΤΙΝ/ ΘΚΝ.

33 Cette opinion a été exprimée lors d'une conversation amicale par le Professeur G. Vélénis, que je remercie.

34 Nous pensons que ces modèles devaient avoir la forme d'*anthivola*.

35 On rencontre des cas semblables pour d'autres revêtements, qui aident à comprendre l'organisation des ateliers de réalisation des revêtements, *Loverdou-Tsigarida*, 2006, op. cit., 270–4.

36 *Grabar*, 1975, op. cit., 46–47, n° 19.

37 Ibidem, 46–47, n° 19.

d'une telle datation est étayée par la ressemblance frappante avec les motifs décoratifs, figuratifs et végétaux, ainsi que l'organisation de la décoration du cadre du revêtement de l'icône de la Vierge Oružejnaya Palata de Moscou, considérée comme une «œuvre grecque du XIVe siècle, à la technique relativement archaïsante et maladroite».[38]

Le «récit ancien» d'un synaxaire[39] fournit certains éléments concernant la datation et surtout le donateur de ce revêtement. Dans ce récit sont décrits les actes de barbarie commis par les envoyés de l'empereur Michel VIII (1261–1282) au Mont Athos pour punir les moines qui n'avaient pas accepté l'union avec l'église catholique. Il y est donc écrit que le monastère de Vatopédi «fut rénové par Stéphanos, souverain de Serbie et en [celui-ci] une icône vénérable de la Vierge Vimatarissa fut ornée» («από Στεφάνου του της Σερβίας Δεσπότου ανεκαινίσθη καί η εν αυτή σεβασμία εικών της Θεοτόκου Βηματαρίσσης κατεκοσμήθη»).[40] Les archives du monastère Vatopédi sur le 14e siècle, qui viennent juste d'être publiées,[41] fournissent des données historiques concernant les dons reçus par ce monastère durant cette période. Elles indiquent que Stefan Dušan, après la conquête de la Macédoine (1345), émit trois chrysobulles concernant des privilèges et dons accordés au Mont Athos et plus particulièrement au monastère de Vatopédi.[42] Dans les trois chrysobulles, il est mentionné que l'empereur serbe poursuit l'œuvre de ses ancêtres de Stefan Nemanja, devenu par la suite moine Siméon, et de Saint Sava, qui avaient également fait de nombreux dons à ce même monastère. Le deuxième chrysobulle,[43] datant de 1346, ainsi que le troisième, datant de 1348, concernent exclusivement le monastère de Vatopédi. Dans le chrysobulle de 1346, il est indiqué que le souverain serbe souhaite aider le monastère, qui s'est appauvri par «anomalie» et «désordre».[44] On a considéré[45] que l'anomalie et le désordre ayant causé l'appauvrissement du monastère de Vatopédi étaient peut-être dus aux guerres liées à la conquête de la Macédoine par les Serbes et dont Dušan était responsable. Nous estimons cependant qu'il faut ici prendre en compte ce qu'indique le «récit ancien» du synaxaire.[46] Et la renovation du monastère ainsi que la nouvelle decoration de l'icone de la Vierge Vimatarissa sont rendu au Stefan Dušan. Il faut ajouter que dans le troisième chrysobulle Stefan Dušan[47] exprime sa reconnaissance envers la Vierge, qui l'a souvent aidé, et a exaucé son souhait de revenir au Mont Athos, où il

[38] Ibidem, 46, n° 19.

[39] *M. Gédéon*, Ο Άθως. Αναμνήσεις — έγγραφα — σημειώσεις, Constantinople 1885, 145.

[40] Ibidem. 145.

[41] Actes de Vatopédi, II, de 1330 à 1376, par *J. Lefort*, *V. Kravari*, *Ch. Giros*, *K. Smirlis*, Texte, Paris 2006.

[42] Ibidem, n° 92–93, 97.

[43] Ibidem, 198–202, n° 93.

[44] "μ(ε)τ(ὰ) ταῦτα (δὲ) ὑπὸ τῆς τοῦ καιροῦ κ(αὶ) τ(ῶν) πραγμ(ά)τ(ων) ἀνωμαλί(ας) κ(αὶ) ἀταξί(ας) ἐστερήθη ὧν εἶχε κ(αὶ) κατέστη ἐν στενότ(η)τι κ(αὶ) πτωχεία μεγάλη…" — ibidem, n° 93, 7–8.

[45] Ibidem, 5, 22 et 200.

[46] *Gédéon,* 1885, op. cit., 145.

[47] Actes de Vatopédi, II, 2006, 211–216, n° 97.

a adoré l'icône de la Vierge, dans le monastère de Vatopédi. Durant cette visite, Dušan était accompagné de son épouse et de son fils[48] et il était naturel que le recueillement devant l'icône se soit produit après la réalisation de la nouvelle décoration grâce au revêtement offert par le souverain, comme indiqué dans le récit ancien du synaxaire. Il est donc fort probable que les éléments du revêtement d'argent et plaqué or du XIV^{e} siècle décrits dans le présent article appartiennent au revêtement offert par le souverain serbe Stefan Dušan à la Vierge pour orner l'icône, dite Vimatarissa, du monastère de Vatopédi. On ne peut déterminer avec certitude l'étendue de ce revêtement. On estime cependant, sur la base d'autres exemples contemporains qui nous sont parvenus, mais aussi du fait qu'il s'agissait du don d'un souverain, que ce revêtement devait couvrir la totalité du cadre et du fond de l'icône. On peut aussi supposer que sur la partie supérieure du cadre figuraient des scènes qui auraient complété le cycle iconographique de la Vierge et que la partie inférieure était ornée comme il était de coutume, d'une inscription dédicatoire. On ne connaît pas la cause de la destruction de ce revêtement.

L'icône de la Vierge Vimatarissa a reçu jusqu'à aujourd'hui quatre autres revêtements ou réfections importantes des revêtements,[49] qui présentent un intérêt particulier car ils reflètent les tendances dominantes dans ce domaine de l'art religieux à différentes périodes de l'art byzantin et post-byzantin.

Катја Ловерду-Цигарида

ОКОВ ВАТОПЕДСКЕ ИКОНЕ БОГОРОДИЦЕ ВИМАТАРИСЕ ИЗ ЕПОХЕ ПАЛЕОЛОГА

Икона Богородице Виматарисе (сл. 1) је посебно поштована икона светогорског манастира Ватопеда. Покривена је позлаћеним сребрним оковом састављеним од делова из разних периода — византијског, поствизантијског и модерног доба — испод којег су сачувани делови првобитног окова. Према натпису који се чита на њему, првобитни оков датира с краја XII века, док се делови другог по старини окова, по својим стилским и техничким одликама, датују у XIV век. Аутор овог чланка представља сачуване делове ових двају византијских окова.

[48] *M. Živojinović*, De nouveau sur le séjour de l'empereur Dušan à Athos (1347 — Avril 1348), ZRVI 21 (1982) 119–126.

[49] Sur ces revêtements, voir *A. Ballian*, Μεταβυζαντινή Μικροτεχνία, Monastère de Vatopédi, Mont Athos 1996, vol. 2, 518 et suivantes.

Сачувани делови најстаријег окова (црт. 1) су украшени вишебојним ћелијастим емаљем. Украсни мотив горњег дела представља траку са низом *rotae sericae* (црт. 1 и сл. 2), које налазимо већ у уметности XI века (архитектура, скулптура, емаљ). У питању је дакле мотив широко распрострањен већ у XI веку, а чији су корени још старији. Доњи део (црт. 1) је састављен од једноставне сребрне траке на којој се налази посветни натпис донатора окова. У питању је Теостирикт, игуман ватопедског манастира с краја XII века према српским изворима, где се спомиње у вези са Стефаном Немањом и са постригом његовог сина Саве.

Није познато у којој је мери и како дошло до оштећења првобитног окова. У сваком случају, вероватно је реч о поступном процесу у коме су стари, уништени делови замењивани новим. Такође, није могуће поуздано одредити да ли су сачувани делови млађег окова, две бочне вертикалне траке, припадали новом, комплетном окову који је касније делимично нестао, или су само допунили старији оков. Траке су подељене на низ вертикалних правоугаоних поља, украшених искуцаним фигуралним и биљним мотивима. Поља са фигуралним мотивима представљају светитеље у пару и сцене из Богородичиног живота које често уоквирују иконе са ликом Богородице. Распоред композиција се не држи строгог редоследа догађаја, на левој страни су представљене, одозго на доле — Благовести, Рођење Богородице, Ваведење и Разговор Богородице и Јосифа, а на десној — Сусрет Јоакима и Ане, Благослов тројице јереја, Молитва Захаријина пред штаповима просаца и Богородичина удаја. Томе треба додати два поља са представама светитеља у пару. На првом су свети Атанасије и свети Никола (црт. 2, бр. 3 и сл. 10), а на другом свети Јован Претеча и арханђео Гаврило (црт. 2, бр. 8 и сл. 11), обојица последњих се везују за најаву Христовог оваплоћења. Између поља са фигуративним представама налазе се поља у облику издужених правоугаоника, украшена минуциозно изведеним биљним мотивима. У средини сваког поља налази се испупчење у облику пупољка које наизменично допуњују две различите биљне композиције.

Одлике делова млађег окова указују на XIV век као време њиховог настанка — стилске одлике фигуративних представа, упадљива сличност са украсним мотивима, фигуративним и биљним, као и са његовим распоредом на окову Богородичине иконе из Оружејнаје палате у Москви, која се датује у XIV век. У прилог оваквом датовању стоји и предање забележено у ватопедском синаксару, по коме је Стефан Душан обновио манастир Ватопед 1340. године „и (да је тада) у њему била украшена и поштована икона Богородице Виматарисе“ (καί η εν αυτη σεβασμία εικών της Θεοτόκου Βηματαρίσσης κατεκοσμήθη, као и три хрисовуље Стефана Душана из 1345, 1346. и 1348, у којима он наводи своје дарове, као и своје велико поштовање према икони Богородице Виматарисе.



Fig. 1. Icône de la Vierge Vimatarissa du monastère de Vatopédi avec son revêtement



Fig.2. Partie du cadre supérieur du premier revêtement de l’icône de la Vierge Vimatarissa et de la bande qui le reliait au fond de l’icône (XII^{e} siècle)



Fig.3. Cadre inférieur avec inscription du premier revêtement de l’icône de la Vierge Vimatarissa (XII^{e} siècle)



Fig.4. Panneau représentant l'Annonciation, partie droite du cadre du deuxième revêtement de l'icône de la Vierge Vimatarissa (XIVe siècle)



Fig.5. Panneau représentant le Doute de Joseph, partie droite du cadre du deuxième revêtement de l'icône de la Vierge Vimatarissa (XIVe siècle)



Fig.6. Panneau représentant l'Etreinte de Joachim et d'Anne, partie gauche du cadre du deuxième revêtement de l'icône de la Vierge Vimatarissa (XIV^e siècle)



Fig.7. Panneau représentant la Bénédiction des prêtres, partie gauche du cadre du deuxième revêtement de l'icône de la Vierge Vimatarissa (XIV^e siècle)



Fig.8. Panneau représentant la Prière de Zacharie, partie gauche du cadre du deuxième revêtement de l'icône de la Vierge Vimatarissa (XIV^{e} siècle)



Fig.9. Panneau représentant la Vierge remise à Joseph, partie gauche du cadre du deuxième revêtement de l'icône de la Vierge Vimatarissa (XIV^{e} siècle)



Fig.10. Panneau représentant Saint Nicolas et Saint Athanase, partie gauche du cadre du deuxième revêtement de l'icône de la Vierge Vimatarissa (XIV[e] siècle)



Fig.11. Panneau représentant l'archange Gabriel et Saint Jean Prodrome partie droite du cadre du deuxième revêtement de l'icône de la Vierge Vimatarissa (XIV[e] siècle)

Зборник радова Византолошког института XLIV, 2007
Recueil des travaux de l'Institut d'études byzantines XLIV, 2007

UDC: 726.591:095](495)

YOTA IKONOMAKI-PAPADOPOULOU (Athens)

RE-USE OF DECORATED SILVER PLATES: A GOSPEL COVER IN THE MONASTERY OF ST JOHN ON PATMOS

In this article an account is given of a gospel cover from the Monastery of the Apocalypse, today in the sacristy of the Monastery of St John the Theologos, on Patmos. It is decorated with sheets and plaques from objects of differing origins and periods, from the 13^{th}–14^{th} to the 17^{th} century.

A frequent practice in the sacristies of monasteries has been the exchange, the sale as well as the recycling of church ornaments made of precious metals, with a view to the raw material being re-used for making of new ones.[1] At the same time, of course, it has been usual for items from objects which are no longer in use or have become worn to make good damage to others or for completely new works to be created with them.[2] Nor is it rare in these compositions for pieces from more than one object to be used. The gospel cover from the Monastery of the Apocalypse on Patmos, today in the sacristy of the Monastery of St John the Theologos, is such an instance (Figs 1 and 2).

Nailed to the boards of the gospel (published by N. Saros, 1728, Venice) are embossed silver sheets and cast plaques.[3] The centre of the obverse side is occupied by a representation of the Crucifixion (fig. 3). The cross has two horizontal cross-pieces and is supported on a sheet which is reminiscent of a sarcophagus. At the ends of the larger horizontal, the Theotokos with her arms crossed before her breast, on the left, and John, in an attitude of grief, on the right, are depicted. At the extremities of the shorter horizontal, the sun and the moon can be seen, and at the top of the cross, the Preparation of the Throne. The outer corners of the gospel are strength-

[1] See, indicatively, *Y. Ikonomaki-Papadopoulou*, Church Metalwork, Sinai. Treasures of the Monastery of Saint Catherine, ed. *K. Manafis*, Athens 1990, 264.

[2] See, indicatively, the silver gilt revetment of the icon of Our Lady Vematarissa in the Vatopedi Monastery, *E. N. Tsigaridas, K. Loverdou-Tsigarida*, Ιερά Μεγίστη Μονή Βατοπεδίου. Βυζαντινές εικόνες και επενδύσεις [The Holy and Great Monastery of Vatopedi, Byzantine icons and revetments], Mount Athos 2006, 290, Fig. 212.

[3] The gospel is of a height of 38 cm., a width of 27 cm., and a thickness of 4 cm.

ened with button-shaped sheets for its better support when open. The spaces between them, on the edges of the board, are covered, above and below, on its width, with sheets with a repetition of a flower and foliage scroll in relief (Fig. 7) and, on its height, right and left, by sheets of a width of 3 cm., bearing scenes from the Dodekaorton, of differing lengths, because these have been cut to fit them to the dimensions of the board (Figs 5 and 6). On two of the larger sheets are shown, in this order, the Baptism, the Presentation in the Temple, the Nativity, and the Annunciation and, on the other two, the Descent into Hades, the Crucifixion, the Entry into Jerusalem, and the Raising of Lazarus. To this latter group may be added a fifth scene, that of the Transfiguration, as can be seen from the series of depictions on the smaller sheet which completes the decoration on the bottom edge of the left-hand side of the board.[4] The depictions are accompanied by inscriptions relevant to the subject, not always clearly legible, sometimes set out horizontally and sometimes vertically. Nailed to the inner corners of the board are medallions containing chased busts of the Evangelists; in the intervening spaces are cherubim, and, exactly above the central cross, a small sheet with a representation of the Crucifixion.

On the reverse of the gospel, a sheet with a depiction of the Descent into Hades — Η ΑΝΑΣΤΑΣΗΣ ΤΟΥ Χ(ΡΙΣΤΟ)Υ [The resurrection of Christ] is nailed to the centre (Fig. 4). Christ, in low relief, on a matted background, treads on a rudimentary cave, from which Hades projects. The inscriptions Ο ΑΔΗΣ [Hades] and Ι ΤΑΦΗ [the Burial] identify the scene. Christ, turning to his left, with his right hand raises up Adam from the sarcophagus (Ο ΑΔΑΜ, Η ΕΥΑ [Adam, Eve]). In his left hand he holds a cross with two horizontal cross-pieces, an iconographic characteristic of the Middle Byzantine period, a symbol of the Passion, but also a trophy and a weapon,[5] the power of which is extolled by the inscription on its upper edge: Ι(ΗΣΟΥ)Σ / Χ(ΡΙΣΤΟ)Σ ΝΗ / ΚΑ [Jesus Christ conquers]. Higher up, the Three Children in the Fiery Furnace can be seen, turning in a posture of supplication towards Christ and below the bust of the angel who was protecting them. They are identified by means of the inscription: Ι ΤΡΟΙΣ ΠΕΔΕΣ [The Three Children]. On the left of the scene, David, John the Baptist, and Abel[6] appear, with the relevant inscriptions: Ο ΔΑΒΗΔ, ΙΩ(ΑΝΝΗΣ), Ο ΑΒ(Ε)Λ [David, John, Abel].

The cast plaques which are nailed to the corners of the board end on the inner side in Late Gothic anthemia and bear the symbols of the Evangelists among vegetal motifs of an Ottoman style. The plaques along all the sides are decorated with dense vegetal interlacing in the same spirit. The joints show that the same pattern is repeated in order that the length and breadth of the initial board should be covered. Since, however, these plaques are not sufficient to cover the actual board, sheets with figurative (the Transfiguration, the Entry into Jerusalem, and the Raising of Lazarus) and non-figurative (flower and foliage scroll) decoration, of the same type

[4] The Raising of Lazarus is repeated at that point, once as a last scene on the preceding sheet, and a second time as a scee preceding the Transfiguration. The same order is followed on the right-hand side of the board.

[5] *A. Kartsonis*, Anastasis. The Making of an Image, Princeton 1986, 205–207.

[6] See in this connection *A. Kartsonis,* op. cit., 209–210.

as that which appears on the obverse of the gospel, have been interpolated (Fig. 10). The additions, moreover, have a toothed edge on the inner side, to harmonise them with the Late Gothic anthemia of the plaques. Radiant suns (Fig. 10), quatrefoil sheets with the symbols of the Evangelists, cherubim, wheels, and floral ornaments are arranged symmetrically on the velvet on the intervening surfaces. Nailed to the central sheet is a cast cross with a representation of the Crucifixion, the Theotokos, and John at the ends of the arms, and a seated Evangelist at the top. Below, on a circular sheet with tulips on the circumference and chased floral decoration, in five medallions, the following inscription appears in niello: ΕΝ ΑΡ/ΧΗ ΗΝ Ο Λ/ΟΓΟΣ ΚΑΙ Ο Λ/ΟΓΟΣ ΗΝ ΠΡ/ΟΣ ΤΟΝ ΘΕ/ΟΝ [In the beginning was the Word and the Word was with God] (left), ΚΑΘΗΓΟΥ/ΜΕΝΟΣ ΓΕΡ/ΜΑΝΟΣ ΗΕΡΟ/ΜΟΝΑΧΟΣ/ ΑΧΠΕ (middle) ΕΤΕΛΙΟ/ΘΗ ΥΠΟ ΧΗ/ΡΟΣ ΙΜΟΝ ΓΕ/ΡΑΣΗΜΟΥ/ ΜΟΝΑ/ (right) ΧΟΥ ΣΟ/ ΚΕ ΝΗΚΟ/ΛΑΟΥ ΕΞ Α [Abbot Germanos, priest-monk, 1685; finished by the hand of ourselves Gerasimos, monk, … and Nikolaos from A …] (the inscription does not continue), (below) ΜΝΗ/ΣΤΗΤΙ ΚΥ(ΡΙΕ) / ΗΜΟΝ ΤΟΝ/ ΑΜΑΡΤΟ/ΛΟΝ [Be mindful, Lord, of us sinners].[7]

It will be seen from the description given above that the metal items which are nailed to the boards of this gospel originally decorated other objects and can be divided into groups. The first and earliest group includes the sheets with scenes from the Dodekaorton, along the vertical sides of the obverse, and those which have been used as supplements between the plaques of the long sides on the reverse. In small-scale sculpture, the cycle of the Dodekaorton is known in ivory and steatite *eikonidia* from the Middle Byzantine period.[8] During the Palaeologan era the subject became popular and, from the second half of the thirteenth century onwards, to judge by the surviving examples, it is also encountered in the margins of silver icon revetments, and even on silver gospel covers.[9] The scenes, in line with preferences at that time for works in relief,[10] are embossed and alternate, usually on the same sheet, with the panels formed by vegetal interlacing. In the better examples, dating from the fourteenth century, such as on the revetments of the icons of Our Lady Hodegetria and of the Crucifixion in the Vatopedi Monastery, on Mount Athos, the figures, in fairly high relief, are framed by landscape features and works of architecture (Fig. 8).[11] In other instances, as in that of the icon of John Chrysostom belong-

[7] The lettering of the inscription is a mixture of lower case and capitals.

[8] See in this connection *E. Kitzinger*, Reflexions on the Feast Cycle in Byzantine Art, Cahiers Archéologiques, 36 (1988), 51–53; The Glory of Byzantium, Art and Culture of the Middle Byzantine Era, A.D. 843–1261, Exhibition Catalogue, The Metropolitan Museum of Art New York, eds *H. C. Evans, W. D. Wixom*, New York 1997, 144–146, No. 91; *I. Kalavrezou-Maxeiner*, Byzantine Icons in Steatite, Vienna 1985, Text, 40–42, Pl. 31.

[9] *E. N. Tsigaridas, K. Loverdou-Tsigarida,* op. cit., 284. See also a gospel cover in the Biblioteca Marciana, Le Trésor de Saint-Marc de Venise, Exhibition Catalogue, Grand Palais, Paris, Milan 1984, 176–178, No. 19 (*M. E. Frazer*).

[10] *J. Durand*, Precious-Metal Icon Revetments, Byzantium, Faith and Power (1261–1557), Exhibition Catalogue, The Metropolitan Museum of Art, ed. *H. C. Evans,* New Haven and London 2004, 245.

[11] *E. N. Tsigaridas, K. Loverdou-Tsigarida,* op. cit., 306–315 and 327–335, Figs 235, 240, 242 and 265, 266, 268.

ing to the Chilandari Monastery, which also dates from the fourteenth century,[12] the synoptically rendered figures without volume, the virtual non-existence of landscape, the rudimentary architectural scenery and the low relief are reminiscent of steatite *eikonidia* of the Middle Byzantine period.[13]

Whereas in the examples cited above the organisation of the space is clear, with a symmetrical alternation of figurative and non-figurative decoration, in the revetments of Our Lady Hodegetria and of Christ Pantocrator in the Icon Gallery in Ohrid, the approach to the decoration differs.[14] These revetments, also of the fourteenth century, in second use, consist of a large number of small sheets with alternating figurative and non-figurative motifs, mass-produced, and the impression given is that these function as a unified decorative carpet. The size of the sheets and the small scale of the subjects — which gives rise to a need for repetitions if all the surfaces of the icons are to be covered — contribute to this.

In terms of iconography, the scenes from the Dodekaorton on the sheets of Patmos show similarities to some of the corresponding scenes in the margins on the revetments of the Hodegetria and the Crucifixion in the Vatopedi Monastery — that is, to the scenes of the Transfiguration and the Presentation in the Temple (Figs 5 and 8).[15] The latter, in the case of the Patmos sheet, is dominated by the ciborium on the vertical axis and is, moreover, reminiscent of the steatite *eikonidion* in the Benaki Museum, which also dates from the fourteenth century.[16] Iconographic affinities are also observable with the decoration of the revetments of the icons of Our Lady Hodegetria and of Christ Pantocrator, in Ohrid, particularly in the scenes of the Descent into Hades and of the Raising of Lazarus (Fig. 6).[17] Furthermore, in spite of the fact that the scale of the subjects and the published photographs do not favour more detailed comparisons, there seem to be similarities not only as regards the abstract iconographic approach, but also as to the manner of production, because the scenes on the Patmos sheets, as their exact repetition indicates, were also made with a dye on which they were probably negatively imprinted.[18] It is by the same method

---

[12] *A. Grabar*, Les revêtements en or et en argent des icones byzantines du Moyen Age, Venice 1975, 55, No. 26, Fig. 62.

[13] *I. Kalavrezou-Maxeiner,* op. cit., Text, 143–144, No. 52, Pl. 31.

[14] *K. Balabanov*, Icons of Macedonia, Skopje 1995, Figs p. 38, p. 42 and p. 110; *M. Georgievski*, Galerija na Ikoni-Ohrid, Ohrid 1999, 32–33, No. 8 and 62–63, No. 23 ; Byzantium, Faith and Power (1261–1557), Exhibition Catalogue, The Metropolitan Museum of Art, ed. *H .C. Evans*, New Haven and London 2004, 256, No. 154 (*M. Georgievski*).

[15] *E. N. Tsigaridas, K. Loverdou-Tsigarida,* op. cit., 311–314, Figs 240 and 243.

[16] Οι πύλες του Μυστηρίου. Θησαυροί της Ορθοδοξίας από την Ελλάδα [The Gates of the Mystery. Treasures of Orthodoxy from Greece], Exhibition Catalogue, National Gallery — Alexandros Soutzos Museum, ed. *M. Borboudakis*, Athens 1994, 256, No. 78 (*A. Drandaki*). On monumental painting, see *G. Subotić*, Sveti Konstantin i Jelena u Ohridu [L' église des saints Constantin et Hélène à Ohrid], Belgrade 1971, Illus. No. 8.

[17] Cf. the Raising of Lazarus on the revetment of the icon of Our Lady Hodegetria, *K. Balabanov,* op. cit., Fig. p. 42. Similarities are also observable to the corresponding scene on the revetment of the icon of the Theotokos in the Church of San Samuele in Venice. See *A. Grabar,* op. cit., No. 30, Fig 65.

[18] The process of the pressing of fine sheets on a steel dye with a negative impression in order to produce a subject, with the help of a lead plate, is described by the monk Theophilus in the twelfth cen-

that the subjects have been rendered in a category of silver enkolpia which are dated to the thirteenth — fourteenth century. They are decorated, mainly, with scenes of the Crucifixion and warrior saints and most of them are kept in the Vatopedi Monastery (Fig. 9).[19] However, a few others have been located in excavations in regions of the Former Yugoslav Republic of Macedonia, such as the enkolpion from Gorno Orizari, near Kočani,[20] and the fragment of an enkolpion from Markova Varoš, near Prilep.[21] Warrior saints, in any event, are shown also on the revetment of the icon of Christ Pantocrator in the Icon Gallery of Ohrid.[22] It is also by means of a dye that the scene of Sts Constantine and Helen seems to have been reproduced on the steatite *eikonidion* of St Demetrius, which dates from the fourteenth century and is now kept in the National Museum in Sofia.[23]

The chief characteristics of the works which have been cited is the synoptic rendering of the figures, without additional elaboration, and the absence of details in the facial features of the figures, which are further impaired by the wear of use, because the sheets have to be fine to take the impress of the scenes more easily. To these features should be added the way in which the inscriptions are set out horizontally and vertically.[24] The scenes from the Dodekaorton on the sheets of the Patmos gospel, in spite of the small scale, stand out for the excellent compositions, the confident design, the balanced poportions, the movement, the plasticity and fluidity of the figures, and because of these merits could be included among the better works of the genre. They differ, however, from all the known examples of the same type on revetments of icons in the coherence of the scenes without the interpolation of panels with vegetal motifs.[25] This too makes dating difficult, since there are no secondary features to serve as indications as to the general trends in decoration of the period in which they were made, and this is all the more so because the duration of use of such dyes is undetermined. Questions, moreover, arise as to the number and the

tury in his handbook De Diversis Artibus. See in this connection *E. Brepohl*, Theophilus Presbyter und die mittelalterliche Goldschmiedekunst, Vienna, Cologne, Graz, Böhlau 1987, 230–232. See also *C. Arminjon, M. Bilimoff*, L' art du métal. Vocabulaire technique, Paris 1998, 53.

[19] See *Y. Ikonomaki-Papadopoulou, B. Pitarakis, K. Loverdou-Tsigarida*, Enkolpia. The Holy and Great Monastery of Vatopaidi, Mount Athos 2001, 94–95, No. 30, 98–109, Nos 32–37 (*B. Pitarakis*) and 112–115, No. 38 (*K. Loverdou-Tsigarida*). The connection between the sheets of the Ohrid icons and the enkolpia is also accepted by J. Durand, see *J. Durand,* op. cit*.,* 248–249.

[20] *R. Polenaković-Stejić*, Une rare découverte du moyen-âge faite dans le village de Gorno Orizari, près de Kočani, en Macédoine, Actes du XII Congrès International d' Études Byzantines, Ohrid, 10–16 Septembre 1961, Belgrade 1964, III, 323–324, Figs 7 and 8.

[21] See *Y. Ikonomaki-Papadopoulou, B. Pitarakis, K. Loverdou-Tsigarida,* op. cit., 374, No. 36, note No. 7 (*B. Pitarakis*).

[22] Byzantium, Faith and Power, op. cit., 256, No. 154 (*M. Georgievski*).

[23] *I. Kalavrezou-Maxeiner,* op. cit., Text 214, No. 142, Pl. 67, Fig. 142.

[24] Cf. the way in which the inscriptions are rendered on the Raising of Lazarus and on an enkolpion with warrior saints in the Vatopedi Monastery, *Y. Ikonomaki-Papadopoulos, B. Pitarakis, K. Loverdou-Tsigarida,* op. cit., 107, No. 36 (*B. Pitarakis*)..

[25] See, indicatively, *E. N. Tsigaridas, K. Loverdou-Tsigarida,* op. cit., 306, Fig. 234, and the revetment of the icon of the Theotokos in the cathedal at Fermo, Italy, *A. Grabar,* op. cit., No. 17, Fig. 42.

length of the original sheets,[26] the number of scenes on each sheet, and whether the remaining scenes from the Dodekaorton — the Ascension, Pentecost, and the Dormition of the Theotokos — were present. Also unknown is the kind of object on which the sheets were nailed and the manner in which they were arranged. Perhaps they adorned the horizontal margins of an icon, in which case there must have been the corresponding sheets for the vertical sides — but perhaps they came from another type of work. In the inventory of the sacristy of the Monastery of St John of 1200, when Arsenios was Abbot, icons are mentioned "μετά περϊφερ(είας)" ,"with a border" or "μετά περϊφερ(είων) αργυροδιαχρύ(σων)", "with silver gilt borders" — and one, moreover, as "η αγ(ία) Θ(εοτό)κος μετά περϊφερ(είων) εχόντ(ων) εικονίσμ(α)τ(α)", "the Holy Theotokos with borders with small icons".[27] It is, nevertheless, not possible to link these descriptions with the sheets of this gospel. In the inventory of 1262 or 1277, when Germanos was Abbot,[28] which is more laconic, "εικόνες μεγάλαι τε και μικραί περιφέρουσαι κόσμον είκοσιν και πέντε", a total of "twenty-five icons great and small bearing decoration around" is mentioned.

The second group, in a totally different syle, includes the quatrefoils with the symbols of the Evangelists and the sheets with the flower and foliage scroll, which appears to have been made with the aid of a dye (Fig. 7). It is very likely that these items originally had a place on the same object, perhaps a cross, where the symbols of the Evangelists would have occupied the ends of the arms and the other sheets its body. The style and execution of the symbols in low relief is close to similar depictions, such as on a silver processional cross of the San Cipriano Monastery at Trieste, a work which dates from the fifteenth century and, moreover, is attributed to a Venetian workshop.[29] The foliage and flower scroll is also encountered, but in richer versions, in works of Venetian woodcarving of the fifteenth century, for example on the upper frame of the pala showing the Coronation of the Virgin, a work by Giovanni Bellini, in the Museo Civico at Pesaro.[30] The question arises as to whether the original object from which the sheets in this group came was imported from the West or whether it was a product of a workshop in the broader region of the South-Eastern Mediterranean. This is an issue concerning other works too, as research in this region progresses.

The origin of the small group of four radiant suns (Fig. 10) which adorn the outer corners of the reverse of the Patmos gospel should be sought in carefully executed Late Byzantine leather bookbindings, where they would have served as bosses. One of the surviving examples is Codex No. 68 in the National Library of

---

[26] The individual scenes fom the Dodekaorton which fill the gaps on the reverse of the gospel must have come from other, larger, sheets.

[27] *C. Astruc*, L' inventaire dressé en septembre 1200 du trésor et de la bibliothèque de Patmos, Edition diplomatique, Travaux et Mémoires 8 (1981), Hommage à P. Lemerle, 20.

[28] *E. Vranoussi*, Βυζαντινά έγγραφα της Μονής Πάτμου. Α' — Αυτοκρατορικά [Byzantine documents of the Patmos Monastery. A' — Imperial], Athens 1982, 82* — *83. The inventory is unpublished.

[29] Ori e tesori d' Europa. Mille anni di oreficeria nel Friuli-Venezia Giulia, Exhibition Catalogue, ed. *G. Bergamini*, Udine 1992, Milan 1992, 70–71, No. II.17.

[30] See, indicatively, La pittura italiana, eds *S. Zuffi, F. Castria*, Milan 1997, 96–97.

Athens.[31] Silver bosses of this kind also seem to have decorated codices in the library of the Monastery of St John, from which the four bosses on the board of the gospel from the Monastery of the Apocalypse clearly came. The motif of the radiant sun is not, however, unknown in the decorative art of the region, as is shown by silver sheets on icons from Patmos and Amorgos.[32]

Another group of sheets on the Patmos gospel, made up of the principal scenes of the Crucifixion and the Descent into Hades — and the medallions showing the Evangelists on the obverse together with these — manifest noteworthy iconographic details (Figs 3 and 4). Christ has on his head a crown of thorns, a crucifer nimbus with rays, and his feet are nailed with a single nail. His ribs are visible — in an attempt at a realistic depiction of the body, also a characteristic, like the preceding ones, of Western art. The Theotokos, with a nimbus in perspective, has her hands crossed at her breast. The folded garment covering her neck recalls works of Western art[33] and compositions showing the Man of Sorrows in Veneto-Cretan painting, such as the Pietà, inspired by a painting by Giovanni Bellini, by the Cretan painter Nikolaos Tzafouris (second half of the fifteenth century), on the central panel of a triptych in the Hermitage in St Petersburg.[34] At the top of the cross the Preparation of the Throne, a symbol of the Holy Trinity, foreshadows, according to the *troparia* of Easter Eve, the triumph of Christ after his death on the cross and his burial,[35] which is denoted here by the sheet at the foot of the cross, as it suggests a sarcophagus.

The same iconographic symbolisms, the Preparation of the Throne and the Lamentation at the Tomb, occupy the same positions in the upper and lower margins of a board of a gospel with a depiction of the Crucifixion from a workshop in Transylvania, at the Mărgineni Monastery in Romania (1648–1658).[36] And the neck

---

[31] *B. van Regemorter*, La reliure Byzantine, Revue Belge d' Archéologie et d' Histoire de l' Art, 36 (1967), 131, Pls VI, No. 7 and XVIa.

[32] See, indicatively, the nimbus on an icon of the Theotokos enthroned in the Church of St Catherine in Chora, Patmos, *M. Chatzidakis*, Εικόνες της Πάτμου. Ζητήματα βυζαντινής και μεταβυζαντινής ζωγραφικής [Icons of Patmos. Questions of Byzantine and post-Byzantine painting], Athens 1977, Pl. 54.

[33] See, indicatively, *J. M. Fritz*, Goldschmiedekunst der Gotik in Mitteleuropa, Munich 1982, Fig. 475, and Argenti Fiorentini dal XV al XIX secolo. Tipologie e marchi, ed. *D. Liscia Bemporad*, Florence 1993, I, Fig. 32.

[34] See *C. Campbell, A. Chong et al.*, Bellini and the East, Exhibition Catalogue, National Gallery, London 2006, 56–57, Fig. 23. See also the Pietà in the Benaki Museum, From Byzantium to El Greco, Greek Frescoes and Icons, Royal Academy of Arts, Exhibition Catalogue, London 1987, 113 and 178, No. 45 (*M. Vassilaki*) and the Pietà in the Accademia of Venice, which could be attributed to Ioannis Permeniatis, *N. Chatzidaki*, Από τον Χάνδακα στη Βενετία. Ελληνικές Εικόνες στην Ιταλία, 15ος — 16ος αιώνας [From Candia to Venice. Greek Icons in Italy, 15th — 16th century], Exhibition Catalogue, Museo Correr, Venice, Athens 1993, 140–142, No. 33. See also *G. Kakavas*, Θέματα Πατμιακής εικονογραφίας σε Κρητικά τρίπτυχα [Themes of Patmian iconography in Cretan triptychs] ΔΧΑΕ ΚΔ' (2003), 304–305, Fig. 9.

[35] The Preparation of the Throne is depicted above the Crucifixion and on a cross from an epistyle of a sanctuary screen in the Pantokrator Monastery on Mount Athos, *T. Papamastorakis*, Byzantine Icons (1200–1453), Icons of the Holy Monastery of Pantokrator, eds *S. Papadopoulos, C. Kapioldassi-Soteropoulou*, Mount Athos 1998, 74, 76–78, Fig. 33.

[36] *C. Nicolescu*, Argintăria laică şi religioasă în Ţările Române (sec. XIV–XIX) [Lay and liturgical silver from the Romanian Principalities (14th–19th centuries)], Bucharest 1968, 289, No. 340, Figs 227 and 230.

of the Theotokos is covered with the same pleated garment. The sarcophagus and the two mourning angels are shown below the Crucifixion on a gilt sheet from a gospel cover (1548) in the Benaki Museum.[37] There, however, the space at the top, instead of the Preparation of the Throne, as is the case with the Patmos cross, is occupied by the Ancient of Days and the Dove, a subject equivalent in terms of symbolism which in Western art can be combined with the Crucifixion.[38]

In the representation of the Descent into Hades (Fig. 4), on the reverse of the gospel, the Western characteristics consist in Christ's crucifer nimbus with rays, and in the scene's inscription, which resembles an unfurled scroll, similar to that held by John the Baptist in an icon of the enthroned Theotokos by Ioannis Permeniatis (early 16th century), in the Correr Museum in Venice.[39] Here an iconographic particularity is the presence of the Three Children in the Fiery Furnace — though this is not without a reason, because the text which deals with this prophecy of Daniel is read at Vespers on Easter Eve and then the relevant hymn is sung.[40] The guardian angel of the Three Children, of the righteous in this instance, is regarded as a prefiguration of Christ and of his redemptive descent into Hades.

The two main scenes on the gospel show a number of weaknesses. The design is awkward, the compositions are slack, and the execution uneven. Small differences, for example the rendering of the inscriptions, suggest the thought that perhaps they are not the work of the same goldsmith. Nevertheless, both could be products of the same cultural climate — of the South-Eastern Mediterranean — where other works with mixed characteristics, from artistic centres such as Crete, have been identified.[41] The stylistic weaknesses, the awkwardness of the execution and the lack of other features make it difficult to arrive at safe conclusions, and for that reason a dating to the seventeenth century is proposed with every reservation.

The group of cast items on the Patmos gospel (Fig. 10) comes from a printed publication of smaller dimensions, perhaps with leather binding, to which these would originally have been nailed, a practice which was usual in the seventeenth century.[42] This type of metal plaques belongs within the climate of the period, when one of the dominant trends in the decoration of ecclesiastical equipment followed the aesthetic preferences of Ottoman art, often, moreover, combined with Late Gothic or Renaissance features.[43] Cast works have been preserved, such as the large-scale *choroi* in Athonite monasteries, which are attributed to sixteenth — sev-

---

[37] *D. Fotopoulos, A. Delivorrias*, Η Ελλάδα του Μουσείου Μπενάκη [The Greece of the Benaki Museum], Athens 1997, 378, No. 648 (*A. Ballian*).

[38] See, indicatively, a processional cross (1663–1664), Ori e Tresori d' Europa, op. cit., 192–193, No. VII.7.

[39] *N. Chatzidaki,* op. cit., 134–136, No. 32.

[40] Reading XV (Prophecy of Daniel 3, 1–23, and Hymn of the Three Children, 1–33).

[41] *Y. Ikonomaki-Papadopoulou*, Church Metalwork, op. cit., 268, Fig. 13.

[42] *Y. Ikonomaki-Papadopoulou*, Εκκλησιαστικά Αργυρά [Church Silver], Athens 1980, 5, Fig. 2.

[43] See, indicatively, *Y. Ikonomaki-Papadopoulou*, Church Metalwork, op. cit., 270–271, Figs 20, 25 and 30, and Treasures of Mount Athos, Exhibition Catologue, Thessaloniki 1997 (2nd edition), 386–387, No. 9, 49 (*Y. Ikonomaki-Papadopoulou*).

enteenth century Thessaloniki, a city with a constant production in this field down to modern times,[44] hanging lamps, from various workshops in the broader region of the Balkans,[45] and cast plaques on gospel covers.[46] The plaques on the Patmos gospel belong to a known type which has been attributed to a workshop in Trikala in Thessaly,[47] examples of which are preserved on gospels in the Monastery of the Transfiguration at Meteora (Fig. 11)[48] and in the Benaki Museum, with the date 1642 on the central item. In comparison with these, the corresponding themes on the Patmos gospel, figurative and non-figurative, are somewhat inferior in vitality and clarity. This impression, however, is perhaps due to their mediocre state of preservation. The symbols of the Evangelists are rendered in a similar way on the corner sheets of a gospel cover of the Xeropotamou Monastery on Mount Athos, signed in 1632/3 by "ΘΩΔΟΡΗΣ ΜΑΣΤΟΡΑΣ ΓΗΑΝΗΟΤ(ΗΣ) [Thodoris craftsman from Ioannina]". Perhaps, to judge by the example in the Benaki Museum, the small cross which is nailed a little above the sheet with the scene of the Descent into Hades should be added to the group of cast items of this category on the Patmos gospel. In terms of iconography, organisation of space and style, it is reminiscent of pectoral crosses carved in wood of the late sixteenth — early seventeenth century.[49] Nor can the possibility be precluded that some of the other individual items, such as the cherubim and the wheels, belong to this same group.[50]

The medallion with the tulips on the circumference and the nielloed inscription, on the reverse of the gospel (Fig. 2), is of a different technique and style and bears floral decoration which, though not totally successful, is more evolved than the vegetal interlacing on the plaques, and accords with the date 1685 and the trends then predominating in Ottoman art.[51] Consequently, it probably comes from another work and should not be included in the group of cast plaques. Abbot Germanos, who is named in the inscription, is mentioned as abbot in documents between the years

---

44 *D. Todorović*, Nalazi iz stare solunske livnice [Trouvailles provenant d'un ancien atelier de fonderie de Thessalonique], HilZb 8 (1991), 106–108, 123–124, Figs 7–9. See also Treasures of Mount Athos, op. cit., 434–435, No. 9.90 (*A. Ballian*).

45 See, indicatively, *Y. Ikonomaki-Papadopoulou*, Decorative Arts, Modern Works, The Treasury of the Protaton, Mount Athos 2001, I, 83–85, Fig. 20.

46 See, indicatively, *Y. Ikonomaki-Papadopoulou*, Το ευαγγέλιο από το Ευκάρυο Θράκης, Θυμίαμα στη μνήμη της Λασκαρίνας Μπούρα [The gospel from Efkaryo, Thrace, incense to the memory of Laskarina Boura], Athens 1994, II, 120 and 122, Figs 3 and 6.

47 *A. Ballian*, Εκκλησιαστικά Ασημικά από τη Θεσσαλία. 17ος–18ος αιώνας, Δωδέκατο Συμπόσιο Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Αρχαιολογίας και Τέχνης. Πρόγραμμα και περιλήψεις εισηγήσεων και ανακοινώσεων, Αθήνα 15–17 Μαΐου 1992 [Silverware from Thessaly. 17th–18th century, Twelfth Symposium on Byzantine and Post-Byzantine Archaeology and Art. Programme and summaries of papers, Athens 15–17 May 1992], Athens 1992, 35–36.

48 *M. Chatzidakis, D. Sofianos*, The Great Meteoron, Athens 1990, 203.

49 See, indicatively, *Y. Ikonomaki-Papadopoulou, B. Pitarakis, K. Loverdou-Tsigarida,* op. cit., 206, No. 81.

50 Cf. the gospel covers of the Panagia Xenia Monastery and the Great Meteoron, *Y. Ikonomaki-Papadopoulou*, Εκκλησιαστικά Αργυρά, op. cit., 5, Fig. 2, and *M. Chatzidakis, D. Sofianos,* op. cit., 203. See also *B. Radojković*, Srpsko zlatarstvo XVI i XVII veka [L' orfèvrerie serbe du XVIe et XVIIe siècle], Novi Sad 1966, Figs 158–160 and 162.

51 Cf. the floral decoration on a benediction cross of 1676, from a workshop in Constantinople, Treasures of Mount Athos, op. cit., 394–395, No. 9.57 (*Y. Ikonomaki-Papadopoulou*).

1686 and 1698 and as former abbot in a document of 1705.[52] The goldsmith monk Gerasimos is not mentioned either in the Monastery's *Vraveion* or in any other of the published documents. It is not clear whether Nikolaos who co-signs on the medallion was a monk. Gerasimos, however, is also known from two other works which as a monk-goldsmith he signed in the same year, 1685, and which are preserved in the Monastery: a good-quality *polykandelon* with delicate floral motifs, to which, in any event, the medallion of the gospel shows stylistic similarities,[53] and a holy water cross which he constructed from items of differing origin.[54] It is unknown whether he was a brother of the Monastery of St John or whether his presence on Patmos was occasional. He cannot, however, have been the goldsmith who nailed the metal items on to the boards of the gospel from the Monastery of the Apocalypse, since the printed book is of a date later than the inscription, as it was printed in 1728 — unless, of course, these were transferred to the gospel of 1728 from another, earlier, printed book. But whoever the craftsman was who produced the composition with the sheet reminiscent of a sarcophagus on the obverse of the gospel, he must have had a knowledge of Western iconography and perhaps came from a region where the two traditions, the Eastern and Western, intersected, such as the South-Eastern Mediterranean.

Since the goldsmith-monk Gerasimos has been identified with Gerasimos of Sinope, who in 1714 signed a *kivotion* (casket) belonging to the Vatopedi Monastery,[55] it should be noted that the monk Gerasimos on none of the objects from Patmos identifies himself as from Sinope, nor do his works show stylistic similarities to the Vatopedi *kivotion*. Thus is it difficult to maintain that the monk Gerasimos of 1685 is the Gerasimos of Sinope of 1714.

The monastic complex which is built on the cave where, according to tradition, St John the Theologos wrote the Apocalypse, was constructed in the early seventeenth century and is a dependency of the Monastery of St John (1088). It is, therefore, very likely that most of the metal items on the gospel came from ornaments and votive offerings of the Monastery of St John. And these are evidence of the range of objects which are to be found in the sacristy and library of an important monastery with an age-old history and prestige in a sacred place of pilgrimage such as Patmos. They are also testimony to its historical fate and geographical position, between East and West. At the same time, this gospel provides an opportunity for commenting on certain more general issues concerning the great sacristies of the Orthodox world and their equipment in terms of church silverware.

---

52 *S. Papadopoulos, Deacon Chrysostomos Florentis*, Νεοελληνικό αρχείο Ι. Μονής Ιωάννου Θεολόγου Πάτμου. Κείμενα γιά την τεχνική και την τέχνη [Modern Greek archive of the Monastery of St John on Patmos. Texts on technique and art], Athens 1990, Nos 38, 39, 44, 52 and 58.

53 *S.A. Papadopoulos, K. Fatourou*, Επιγραφές της Πάτμου [Inscriptions of Patmos], Athens 1966, 21, No. 28, and *Y. Ikonomaki-Papadopoulou*, Church Silver, Patmos, Treasures of the Monastery, ed. *A. Kominis*, Athens 1988, 227, Fig. 3.

54 *S.A. Papadopoulos, K. Fatourou*, op. cit., 21, No. 29.

55 *A. Ballian*, Μεταβυζαντινή και άλλη μικροτεχνία, Ιερά Μεγιστή Μονή Βατοπαιδίου, Παράδοση — Ιστορία — Τέχνη [Post-Byzantine and other small-scale art, Holy Great Monastery of Vatopaidi, Tradition — History — Art], Mount Athos 1996, II, 523, Fig. 468.

The group of sheets with scenes from the Dodekaorton and the group with the quatrefoils showing the symbols of the Evangelists raise questions in connection with the nature of the objects which they came from. As to the sheets of the second group, the issue of geographical origin arises — whether, that is, they are products of importation from a Western workshop or whether they can be attributed to goldsmiths of the South-Eastern Mediterranean, a hypothesis which is attractive as regards the gospel's central scenes: the Crucifixion and the Descent into Hades. The plaque with the Ottoman style floral decoration signed in 1685 by the monk Gerasimos raises questions as to the activity of goldsmiths on Patmos and, moreover, those who were brothers of the Monastery of St John, a phenomenon for which there is, anyway, evidence at some periods.[56] It is, however, not out of the question that it is a matter here of itinerant craftsmen who took orders and brought ready-made objects, as was the case with a pair of candlesticks in 1748.[57] And a final question exists with regard to the date when the decoration of the boards was put together; but these different items cannot have been nailed there very recently, because the velvet is considerably worn.

The gospel cover from the Church of the Apocalypse is an example of the re-use of metal items of differing periods and origins which bears testimony to continuities of life and practice and interprets the mentalities of the users, in which practices and solutions without pretensions satisfy needs of everyday life, without the final aesthetic result being taken into account.

Јота Икономаки-Пападопулу

СЕКУНДАРНА УПОТРЕБА ДЕКОРАТИВНИХ СРЕБРНИХ ПЛОЧИЦА: КОРИЦЕ ЈЕВАНЂЕЉА У МАНАСТИРУ СВЕТОГ ЈОВАНА НА ПАТМОСУ

Уобичајена пракса у манастирским ризницама била је прерада или „рециклирање" црквених украсних окова од драгоцених метала ради добијања материјала за нове предмете. Такође, често су деловима предмета који нису били у употреби поправљана оштећења на другим предметима, или су од тих делова стварани потпуно нови предмети. Овакав је случај са корицама једног Јеванђеља из Светог Откровења са Патмоса, које се данас чувају у ризници манастира Светог Јована Богослова. На корицама прекривеним сомотом додате су исковане и ливене сребрне плочице. Крст на представи Распећа, са два хоризонтална крака, ослоњен је на ковану плочицу која подсећа на саркофаг. Доњи и горњи крајеви омота

[56] *S. Papadopoulos, Deacon Chrysostomos Florentis*, op. cit., Nos 162 (1760), 184 (1771), and 244 (1799), and *Deacon Chrysostomos Florentis*, Βραβείον της Ιεράς Μονής Αγ. Ιωάννου του Θεολόγου Πάτμου [The *Vraveion* of the Holy Monastery of St John the Theologos, Patmos], Athens 1980, 65 and 117.

[57] *S. Papadopoulos, Deacon Chrysostomos Florentis,* op. cit., No. 146.

књиге покривени су кованим представама биљних изданака са цвећем и сценама из циклуса Великих празника (Крштење, Сретење, Рођење, Благовести, Силазак у Ад, Распеће, Цвети, Васкрсење Лазарево, Преображење). У сцени Силаска у Ад, иза уобичајених лица, насликана су Три младића у пећи огњеној. Читавом дужином бочних страна омота додате су ливене плочице са биљним преплетом османлијског типа, позноготичким завршецима и, на угловима, симболима Јеванђелиста. Крст, заједно постављена сунца, четвртасте заобљене плочице са симболима Јеванђелиста, шестоокати Серафими, точкови и цветни мотиви допуњују целокупно украшавање (запис са именом игумана Германа из 1685).

Сцене из Великих празника на патмоским плочицама имају иконографске сличности са неким представама на ивицама окова икона Богородице Одигитрије и Распећа у манастиру Ватопеду (14. век). Више сличности, међутим, изгледа да имају са представама на окову икона Богородице Одигитрије и Христа Пантократора из Охрида, не само због иконографског приступа, него и због начина израде уз употребу челичног калупа. То је техника која се уочава и на једној врсти сребрних енколпија 13–14. века. Сцене на патмоским плочицама одликују се изванредном израдом, пластичношћу и представљеним покретом, разликујући се од познатих примера, јер на њима не постоји непосредно попуњавање међупростора биљним орнаментима. Осим тога, одређена питања постављају се у вези са бројем и дужином првобитних плочица, као и са врстом предмета од којих потичу.

Четвртасте заобљене плочице са симболима Јеванђелиста и исковане плочице са представама биљних изданака са цвећем, елементи који су првобитно можда били постављени на крсту, указују на венецијанско сребрнарство и рељефне представе у дрвету 15. века. Попут представа сунаца, требало је првобитно да служе као главе нитни на позновизантијским кожним повезима кодекса у библиотеци манастира Светог Јована.

Може се рећи да главне представе, Распеће и Силазак у Ад, упркос слабостима у композицији и техници израде, садрже вредне иконографске појединости које их повезују са западном уметношћу и стављају у оквире уметничке климе Југоисточног Медитерана, а хронолошки, можда, у 17. век.

Група ливених елемената патмоског Јеванђеља припада познатом типу који се повезује са радионицом из Трикале у Тесалији и приписује духу који влада средином 17. века, када један од најважнијих праваца украшавања црквених предмета следи естетска начела османлијске уметности. За монаха Герасима, који потписује оков 1685. године, не знамо да ли је припадао братству манастира Светог Јована и не би требало да је он ливац који је додавао металне елементе на корице Јеванђеља. Он је, међутим, познат и по два друга дела која се чувају у манастиру и носе исту годину.

Јеванђеље из манастира Откровења одсликава разноликост предмета који постоје у ризници и библиотеци тако значајног манастира са дуготрајном историјом и утицајем, какав је манастир Светог Јована. То је сведочанство његовог историјског значаја и географског положаја између Истока и Запада. Истовремено, на основу овог Јеванђеља могуђно је уочити неке општије теме у вези са великим ризницама православног света, са делима црквеног сребрнарства која се у њима чувају, са кретањем мајстора и њихових дела, са менталитетом корисника тих дела, што све сведочи о трајности живота и стваралаштва.





Fig. 1. Obverse side of the gospel from the Monastery of the Apocalypse, Patmos (photo: author)

Fig. 2. Reverse of the gospel from the Monastery of the Apocalypse, Patmos (photo: author)





Fig. 3. Central scene on the front of the gospel (photo: author)

Fig. 4. Central scene on the reverse of the gospel (photo: author)



Fig. 5. Sheet with scenes from the Dodekaorton (photo: author)



Fig. 6. Sheets with scenes from the Dodekaorton (photo: author)



Fig. 7. Sheet with a flower and foliage scroll (photo: author)



Fig. 8. The Presentation in the Temple. Detail from the revetment of the icon of Our Lady Hodegetria of the Vatopedi Monastery (photo: *E. N. Tsigaridas, K. Loverdou-Tsigarida*, Ιερά Μεγίστη Μονή Βατοπαιδίου. Βυζαντινές εικόνες και επενδύσεις, Mount Athos 2006, 311, Fig. No. 240.)



Fig. 9. Enkolpion of the Vatopedi Monastery (photo: *Y. Ikonomaki-Papadopoulos, B. Pitarakis, K. Loverdou-Tsigarida*, Enkolpia. The Holy and Great Monastery of Vatopaidi, Mount Athos 2001, 107, No. 36)

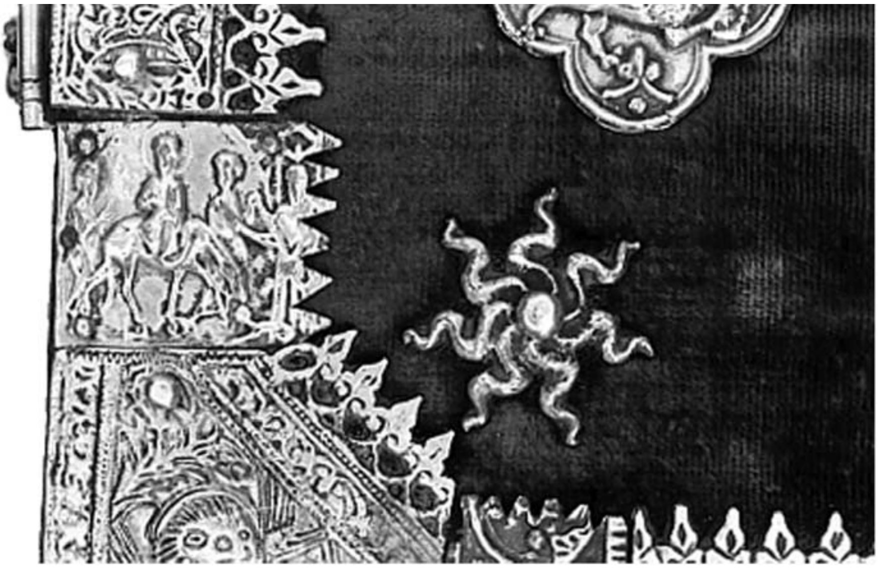


Fig. 10. Detail from the gospel cover of Patmos (photo: author)

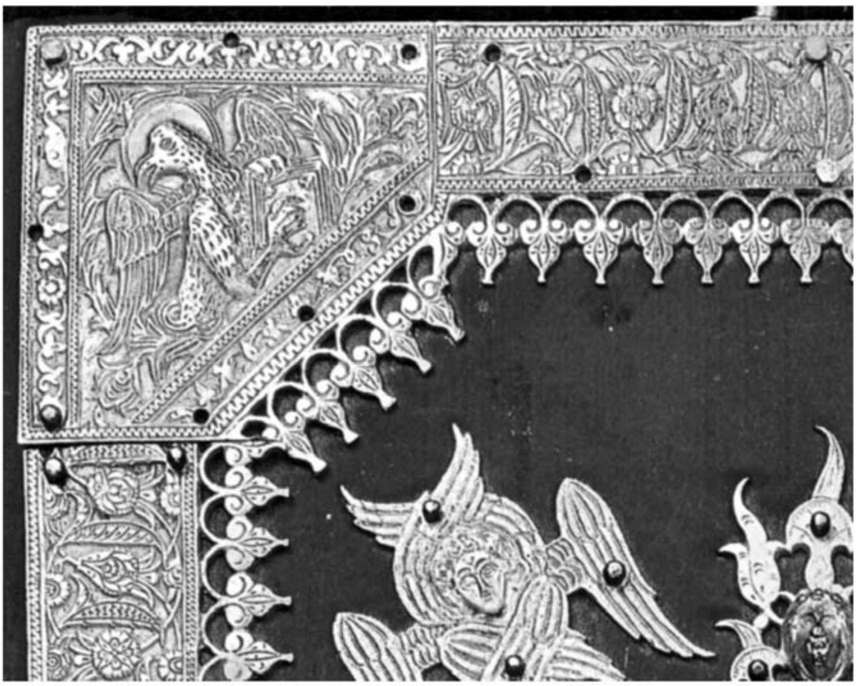


Fig. 11. Detail from a gospel cover in the Monastery of the Transfiguration at Meteora (photo: *M. Chatzidakis, D. Sofianos*, The Great Meteoron, Athens 1990, Fig. p. 203)

Зборник радова Византолошког института XLIV, 2007
Recueil des travaux de l'Institut d'études byzantines XLIV, 2007

УДК: 336.272.2(497.11)"14"

МИЛОШ БЛАГОЈЕВИЋ (Београд)

ЗАКОН ГОСПОДИНА КОНСТАНТИНА И *ЦАРИЦЕ* ЈЕВДОКИЈЕ

Српски средњовековни владари доносили су посебне прописе или „законе" којима су утврђивали обавезе потчињених људи на црквеним и манастирским поседима. Такав „закон" донели су и обласни господари господин Константин Драгаш и његова мајка „царица" Јевдокија, за сељаке који су били потчињени њиховој баштинској цркви Ваведења у Архиљевици. Садржина овог „закона" осетно се разликује од садржине сличних „закона" које су доносили владари из династије Немањића, па су постојеће разлике предмет анализе у овом раду.

Самостални обласни господари браћа Драгаш, деспот Јован Драгаш и господин Константин, синови деспота Дејана, као и њихова мајка „царица" Јевдокија, жена деспота Дејана, стекли су ктиторска права у многим манастирима,[1] па им је понекад приписивано ктиторство и у храмовима које нису подигли, обновили, нити богато обдарили. Претпостављеним ктиторством господина Константина бавио се и наш јубилар којем посвећујемо ових неколико редака.[2] У науци је одавно познато да је севастократор Дејан, а касније деспот, подигао цр-

---

[1] О заједничком имену браће Драгаш, посебно: *Г. Остроīорски*, Господин Константин Драгаш, Зборник Филозофског факултета VII–1, Београд 1963, 287–294 (= Сабрана дела, књ. четврта, Београд 1970, 271–280). Целокупну делатност, укључујући и ктиторство деспота Јована Драгаша, господина Константина и њихове мајке „царице" Јевдокије, анализирао је: *Х. Маīанов*, Княжество на Драгаши, Към историята на Североизточна Македония в предосманската епоха, София 1997. Посебно о ктиторству браће Драгаш у светогорским манастирима: *М. Живојиновић*, Драгаши и Света гора, ЗРВИ 43 (2006) 41–57.

Потребно је скренути пажњу на познате чињенице да је у Византији царева жена називана „деспина" (δέσποίνα), а деспотова „василиса" (βασίλισα), па када је овај други термин дословно преведен са грчког и замењен српским називом, употребљена је одговарајућа реч „царица". Због тога се Јевдокија, жена деспота Дејана, назива у српским исправама царица Јевдокија. Види: *Б. Ферјанчић*, Деспоти у Византији и јужнословенским земљама, Београд 1960, 28, 169. И. Ђурић је био мишљења да се Јевдокија назива царицом и због тога што је била сестра цара Душана (*И. Ђурић*, Евдокија Комнина и њен муж Константин Драгаш, ЗРВИ 22 /1983/ 265).

[2] *Г. Субоīић*, Икона василисе Јелене и оснивача манастира Поганово, Саопштења 25, Београд 1993, 25–40. Г. Суботић је искључио могућност да су господин Константин и његова кћерка Јелена били ктитори Поганова.

кву на својој баштини: „у земљи жеглиговској, а у месту званом Архиљевица“, која је посвећена Богородици, односно Ваведењу пресвете Богородице.[3] Када је црква сазидана (1354), севастократор Дејан је затражио од цара Душана сагласност и потврду да поменутој цркви потчини неколико баштинских села. Српски цар је пажљиво размотрио захтев свог угледног и моћног властелина, па се о томе договарао са царицом Јеленом, сином — краљем Урошем, српским патријархом, митрополитима, епископима и игуманима, а такође и са „великом“ и „малом“ властелом, односно са „целим сабором српске и грчке земље и поморске“.[4] Пошто се цео државни сабор упознао и сагласио са садржином захтева, цар Душан је издао посебну хрисовуљу 10. августа 1354. године „за правоверно и свесрдачно поработаније севастократора Дејана“, којом се дарује и записује посебна „метохија“ цркви „Матери Божијој Архиљевској“.[5]

Црквену метохију сачињавала су следећа баштинска села севастократора Дејана: село Подлешане са заселцима, село Архиљевица код цркве са заселцима, село Извор, село Ругинци, селиште Мокра Пољана, село Маисторије, селиште Маисторије Крупници, селиште Прусци, селиште Врдун, селиште Првево, селиште Деиково, селиште Враче, селиште Седлар, селиште Мекша и село Глаже.[6] Укупно 9 села, 9 селишта и неколико заселака. Поред наведених баштинских села, селишта и заселака, цар Душан је са своје стране потчинио цркви у Архиљевици следећа насеља, и то у Велбужду: цркву Госпођино Поље са селом, затим село Козница Кричановска и село Строиково.[7] Захваљујући царевом поклону и потчињавању баштинских села севастократора Дејана, црква Ваведења у Архиљевици имала је укупно 12 села, 9 селишта и неколико заселака. За становништво које је живело у црквеним насељима било је предвиђено да су слободни од свих царских работа и поданака, великих и малих. Ослобађање је релативно, јер је потчињено становништво извршавало све своје обавезе у корист цркве Ваведења у Архиљевици, а не у корист владара, државе и севастократора Дејана.

Све што је горе речено није непознато историјској науци и захваљујући већ обављеним истраживањима, утврђен је и географски положај за већину сеоских насеља.[8] Нека села више не постоје, па су нестали и њихови називи. Такав је случај са селом Архиљевицом и баштинском црквом севастократора Дејана у Архиљевици. Но и поред тога, њихов географски положај било је могуће одредити, јер се у једној повељи господина Константина и „царице“ Јевдокије саопштава да се селиште Норча, са црквом Св. Николе, налази у Архиљевици.[9] Да-

[3] *С. Новаковић*, Законски споменици српских држава средњега века, Београд 1912, 738.

[4] *Н. Радојчић*, Српски државни сабори у средњем веку, Београд 1940, 140, 141, 243–245.

[5] *С. Новаковић*, Законски споменици, 739.

[6] Исто.

[7] Исто, 739, 740.

[8] *М. Рајичић*, Основно језгро државе Дејановића, ИЧ IV (1954) 227–235.

[9] *С. Новаковић*, Законски споменици, 448. На географски положај села Норче, па према томе и села Архиљевице, упозорили су: *М. Рајичић*, нав. дело 231 нап. 18, и *С. Мишић*, Југоисточна Србија средњег века, Врање 2002, 54, 55.

нас постоји село Норча у непосредном суседству и око 1 километар југозападно од Прешева, па се у околини Прешева налазила и црква Ваведења у Архиљевици. Нестала су још нека села и селишта, али су се називи појединих црквених насеља одржали све до данас, и то на југоистоку Скопске Црне горе, а прецизније недалеко од Језерске планине, југоисточног огранка Скопске Црне горе. У питању су следећа села која су се одржала до данас или само њихови средњовековни називи: селиште Мокра Пољана (дан. локалитет Мокро Поље), западно и у суседству налазе се Ругинци (дан. Руђинци), југозападно и у суседству село Извор, а можда и Подљешане, док се југозападно од Извора налазило село Глаже (дан. Глажња). Ова четири средњовековна и црквена села: Мокра Пољана, Ругинци, Извор и Глаже, међусобно се граниче и чине једну територијалну целину у југоисточном делу Скопске Црне горе. Група поменутих црквених села удаљена је од Прешева око 12 до 14 км у правцу југозапада, а од Куманова око 12 до 15 км у правцу северозапада.[10] Источно од овог простора, а на левој обали Пчиње, налазило се село Арбанаси (дан. Арбанашко). У суседству и југоисточно од Арбанаса постојало је селиште Деиково (дан. Дејловце), а јужно и у истом крају селиште Враче (дан. Врачевце). Знатно северније од Арбанаса и на десној обали Пчиње постоје данашња села Старо Русце и Младо Русце, чији су називи вероватно изведени из средњовековног селишта Прусци. У Велбужду и околини нису се одржали црква и село Госпођино Поље, док је назив Align Кознице Кричановске сачуван у именима села Горња Козница и Доња Козница, која се простиру на левој обали Струме. У том крају се вероватно налазило и село Строиково, чији географски положај није поуздано утврђен.

Новоосновано властелинство цркве Ваведења у Архиљевици нису мимоишли велики потреси у држави после смрти цара Душана 1355. године. Није дуго поживео ни ктитор цркве у Архиљевици, деспот Дејан. Душанов син и наследник, цар Урош, губио је постепено власт у држави, па је царев савладар, краљ Вукашин са братом деспотом Јованом Угљешом, ставио под своју непосредну власт велике делове Српског царства (1365), укључујући и све крајеве у којима су се налазила села цркве Ваведења у Архиљевици. Владавина краља Вукашина и деспота Јована Угљеше није била дугог века — до њиховог сукоба с Турцима на Марици (26. септембра 1371), где су обојица погинули. Пораз и погибију краља Вукашина и деспота Јована Угљеше искористили су синови деспота Дејана, деспот Јован Драгаш и његов брат господин Константин, па су брзо загосподарили великом територијом. Њихова осамостаљена област простирала се између долине Вардара на западу и долине Месте на истоку, затим до планине Беласице на југу и планине Чемерника на северу. Деспот Јован Драгаш и његов брат господин Константин настојали су да легализују своју власт на тај начин што су преузимали све обавезе српских и византијских царева према православним црквама, а посебно према светогорским манастирима.

[10] Сва растојања мерена су по географској карти, секција Куманово 1 : 50.000.

Испољавајући велику пажњу и шаљући богате дарове, синови деспота Дејана стекли су ктиторска права у многим светогорским манастирима.[11] Поклањањем многобројних земљопоседа стечена су и ктиторска права у манастиру Хиландару, најпре потчињавањем баштинске цркве Ваведења у Архиљевици са свим селима, а затим и потчињавањем манастира у Леснову, такође са свим поседима.[12] Приликом потчињавања цркве Ваведења у Архиљевици, по свој прилици 1379. године,[13] као databaseдародавци појављују се баштиници, а истовремено и самостални обласни господари, „царица" Јевдокија и господин Константин.[14] Пуноправни владар у осамостаљеној области био је Константин, али је удео у власти имала и његова мајка деспотица („царица") Јевдокија. У интитулацији повеље која је поводом тога издата, „царица" Јевдокија се помиње као прва, а њен син Константин на другом месту, али исправу о потчињавању Леснова потписао је само „благоверни господин Костадин", па је на тај начин јасно истакнуто ко је легитимни владар.[15] Према издатој повељи, мајка и син заједно су поклонили Хиландару „цркву нашу баштинску Богородицу која је у месту званом Архиљевица", са свим што поседује, селима и заселцима.[16]

У повељи која је по свој прилици издата 1379. године уписана су и дарована цркви у Архиљевици следећа села: Архиљевица, Колицко, Ругинци, Извор, Подљешане, Бела Водица, Литијаница, Мокра Пољана, Глажња, Домановци, Злокућани, Деиковци, Крупници, Скрлинци, Тудорци и Другошевци. Поред наведених насеља потчињена је и црква Госпођино Поље у Велбужду, затим село Козница Кричановска и село Строиково. „Царица" Јевдокија и господин Константин даровали су још — „и у Архиљевици другу нову цркву брзог помоћника светог Николе у Норчи, такође и с половином тога селишта Норча и са свим виноградима и са њивама и са млином и са ливадом у Прешеву те цркве".[17] Ову цркву подигао је монах Неофит звани Герман и поклонио јој све побројане земљопоседе. Захваљујући овом податку, поуздано се може рећи да се баштинска црква севастократора Дејана и његових наследника у Архиљевици, која је посвећена Ваведењу пресвете Богородице, налазила у непосредном суседству данашњег села Норче и у околини Прешева.

На основу повеље коју су издали „царица" Јевдокија и господин Константин може се закључити да је цркви Ваведења у Архиљевици било потчињено укупно 16 баштинских села деспота Дејана и његових наследника, затим 3 села у околини Велбужда, дакле 19 сеоских насеља, потом две мање цркве и полови-

[11] *М. Живојиновић*, Драгаши и Света гора, 41–57.

[12] Ктиторство у Хиландару стекао је господин Константин Драгаш (1379) после Вука Бранковића, а пре кнеза Лазара. Више о томе: *М. Благојевић*, Кнез Лазар ктитор Хиландара, Свети кнез Лазар, Споменица о шестој стогодишњици Косовског боја 1389–1989, Београд 1989, 55, 56.

[13] О датуму ове повеље (1379) више: исто, 55 нап. 36.

[14] О заједничкој владавини браће Драгаш и њихове мајке, посебно: *М. Благојевић*, Савладарство у српским земљама после смрти цара Уроша, ЗРВИ 21 (1982) 198–202.

[15] *С. Новаковић*, Законски споменици, 455.

[16] Исто 447.

[17] Исто.

на селишта Норча.[18] Сада се јасно види да је у питању велико црквено властелинство које су ојачали „царица“ Јевдокија и господин Константин. У оквиру властелинства помињу се само села, док су се некадашња селишта која је 1354. године даровао севастократор Дејан углавном угасила или су се развила у села. Не помињу се више селишта: Враче, Прусци, Врдун, Првево, Седлар и Мекша, док су се следећа селишта развила у села — Мокра Пољана, Маисторије Крупници (Крупници) и Деиково (Деиковци). У нову повељу (1379) нису уписана ни три стара села — Арбанаси, Боиковци и Маисторије, можда због тога што су опустела или су изузета из црквеног властелинства. За стара баштинска села севастократора Дејана: Ругинци, Извор, вероватно Подљешане, Мокра Пољана и Глажња, утврђено је да су се налазила у југоисточном делу Скопске Црне Горе. У том крају и у суседству налазе се села Злокућани (дан. Горњи и Доњи Злокућани) и Домановци (дан. Думановци), која су придодата новом повељом цркви Ваведења у Архиљевици.[19] На основу свега што је речено о положају црквених насеља може се са сигурношћу констатовати да се већина села која су била потчињена цркви Ваведења у Архиљевици налазила у југоисточном делу Скопске Црне горе, северозападно од Куманова, а југозападно од Прешева, док је знатно мањи број црквених села лежао у долини Пчиње и у околини Велбужда.

Све становништво у потчињеним сеоским насељима имало је утврђене обавезе према господару властелинства, односно према цркви Ваведења у Архиљевици. У хрисовуљи коју је издао цар Душан 1354. године на захтев севастократора Дејана обавезе се помињу уопштено, па се каже да је све становништво ослобођено „од свих работа и поданака великих и малих царских“.[20] Из овакве формулације може се само закључити да су постојале радне обавезе и дажбине у натури или новцу. Другачији је случај са повељом коју су издали господин Константин и „царица“ Јевдокија (1379). Све сеоско становништво на поседима цркве Ваведења у Архиљевици, према одредбама ове повеље, било је у начелу ослобођено „од свих работа и поданака господских (владарских)“, а конкретније „да им није ни градозиданија, ни градобљуденија, ни соћа, ни иномистра, ни травнине, ни орања, ни жетве, ни вршидбе, ни кошења сена, ни обра-

[18] Поседи цркве Ваведења у Архиљевици увећани су за још два села која јој је поклонио Дабижив, син војводе Дмитра (*А. Соловјев*, Одабрани споменици, Београд 1926, 159). Овај поклон Дабижива саопштен је у виду записа на хрисовуљи коју је издао цар Душан 1354. године цркви Ваведења у Архиљевици, а на захтев севастократора Дејана. А. Соловјев је овом запису дао широке хронолошке оквире: „после 1355“. Датирање може бити прецизније јер је Дабижив поклањао села после смрти свог оца, војводе Дмитра, 1388. године. Види: Гласник СУД 24 (1868) 266–271; *С. Новаковић*, Законски споменици, 765–768. Села су дарована и пре погибије господина Константина Драгаша на Ровинама 1395, а изгледа и пре октобра 1393. године, када је султан Бајазит наметнуо тешке обавезе својим европским вазалима на састанку у Серу, укључујући и господина Константина. Не могу се прихватити претпоставке и комбинације Х. Матанова да је војвода Дмитар умро пре 20. јула 1379. године, јер је војвода Дмитар био „милостник“ на повељи којом је господин Константин 1381. године потчинио Хиландару манастир Лесново (исто, 453–455).

[19] *М. Рајичић*, Основно језгро државе Дејановића, 231–233. Види и карту коју је приложио М. Рајичић.

[20] *С. Новаковић*, Законски споменици, 740.

де винограда, ни (по)носа, ни псара, ни соколара“.[21] Одмах треба рећи да је ослобађање било релативно. Побројане обавезе нису извршаване у корист владара, односно обласног господара, већ у корист цркве Ваведења у Архиљевици. О томе постоји и непосредна потврда, пошто су „царица“ Јевдокија и господин Константин прецизно одредили какве су обавезе потчињених земљорадника у црквеним селима, и то посебном уредбом или „законом“.

„Закон“ је записан у повељи и гласи: „**Людемь же цркьвнимь оустависмо законь, да ѥсть сии по нихь, да дае всаки нихь оу годишти три дни оранꙗ, а на лѣто да този прикоуплꙗю оу житницоу, ꙗкоже ѥстѣ обичꙗи и прочимь метохиамь; винограде црькве да обработаваю; по селѣхь же примикюрие кои соу да послѣдоуютъ сь конми игоумна, ꙗкоже хоштеть, а прочии да поноць црькьвни принашаю на Строумоу, посьль же црькьвни примикюриие на конихь да испралꙗю, а вьси да даю црькви овьчии десетькь, трьмчани** (натписано) **и да даю на зевгарь по .д. кьбле жита, а ине работе и поданка да немаю**“.[22] Садржина цитираног „закона“, као целина и поједине његове одредбе занимљиви су из више разлога. Сличне „законе“ доносили су српски владари као ктитори појединих цркава и манастира.[23] Поклањајући својим задужбинама велики број села и катуна, настојали су да посебним прописима регулишу обавезе потчињеног ста-

---

[21] Исто, 448.

[22] Исто, 447, 448. У цитираном „Закону људима црквеним“ постоји реч „**трьмчани**“ и она је натписана изнад реда у којем се помиње „**овьчии десетькь и да даю на зевгарь по .д. кьбле жита**“. Издавачи повеље господина Константина и „царице“ Јевдокије сматрали су да се под „трмчанима“ подразумева неко насеље или локалитет, па су ову реч писали великим почетним словом „**Трьмчани**“. За тако нешто не постоји ваљана основа, због тога што се међу двадесетак насеља која су била потчињена цркви Ваведењу у Архиљевици, а такође и међницима атара, не налази ни једно насеље нити међник са називом **Трьмчани**, па према томе такав локалитет није ни постојао. Писање великог слова доводило је у забуну поједине истраживаче који су на основу тога изводили закључак да су само насељеници Трмчана давали по 4 кабла жита на зевгра, превиђајући да се „Закон људима црквеним“ у повељи односи на све људе који су потчињени цркви Ваведења у Архиљевици, а не само на тзв. „Трмчане“.

Натписану реч „**трьмчани**“ треба везивати за појам „десетка“, односно за реч која јој претходи. У повељи стоји израз „**овьчии десетькь**“, а одмах после тога: „**и да даю на зевгарь по .д. кьбле жита**“. Преписивач повеље изоставио је термин „трмчани десетак“, па је реч „**трьмчани**“ натписао. Овде треба подсетити како је „пчелињи десетак“ или „десетак од кошница“ уобичајена обавеза потчињеног становништва у областима које су српски владари освојили од Византије (исто, 407, 411, 467, 614, 767 — **десетькь пьчельныи**). Десетак од кошница давао се и у матичним српским земљама, па се као такав помиње на поседима цркве Богородице Бистричке и манастира Грачанице (исто, 591, 636), као и на поседима Св.Стефана у Бањској. На поседима Бањске, а по „Закону људима црквеним“ постојала је следећа обавеза која гласи: „**Трьн҆ка пета прѣзь лѣто, развѣ попа, всакомоуда се оузимаа**“ (исто, 627). Овде се кошница назива „трнка“. Одредба је јасна: свакоме се узима пета кошница преко године, изузев попа. Овде је десетак од кошница удвостручен, а занимљиво је да се кошница назива „трнка“, па би и десетак од трнки био „трмчани десетак“.

[23] О томе шта се све у средњем веку називало „закон“, види: *С. Шаркић*, Закон у глагољским и ћирилским правним споменицима (од XII до XVIII века), Нови Сад 1994. О „законима“ којима се регулишу обавезе потчињених људи: *Р. Михаљчић*, Закони у старим српским исправама, Правни прописи, преводи, уводни текстови и објашњења, Одељење друштвених наука САНУ, Извори српског права XIII, Београд 2006. Р. Михаљчић, из неких разлога, није узео у разматрање „Закон људима црквеним“ који су донели господин Константин Драгаш и његова мајка „царица“ Јевдокија.

новништва, па су их груписали у посебне „законе“ под заједничким насловом: а) Закон људима црквеним, б) Закон Србљем или в) Закон метохији. Опширан „Закон људима црквеним“ уписан је у хрисовуљу манастира Св. Стефана у Бањској, коју је издао краљ Милутин.[24] Група прописа о обавезама потчињеног становништва подведена је под заједнички наслов у повељи коју је краљ Душан издао за цркву Св. Николе у Врању. У једном одељку ове исправе пише следеће: „А ево закон што постависмо *људима црквеним*, Врањанцима, жупан Маљушат и игуман Арсеније“.[25] Из наведеног се јасно види да ће сви прописи о обавезама становништва бити подведени под заједнички наслов, односно под „Закон људима црквеним“. Одмах треба рећи како велика сличност или идентичност заједничких наслова не претпоставља подударност појединих прописа о обавезама потчињеног становништва. Пре би се могло говорити о разликама, а мање о сличностима, што се у највећој мери односи на садржину „Закона људима црквеним“ у повељи господина Константина и „царице“ Јевдокије. На овом месту не треба расправљати о разликама између појединих „Закона људима црквеним“, али зато треба упозорити на све прописе поменутог„закона“ у повељи господина Константина и „царице“ Јевдокије.

Земљорадници у селима цркве Ваведења у Архиљевици, по „Закону људима црквеним“, имали су следеће обавезе:

1) да ору 3 дана годишње;

2) да на узораној површини обаве све пољске радове око житарица, од сетве до вршидбе;

3) да овршено жито предају у црквену житницу;

4) да обрађују црквене винограде, обично површину од једног „мата“ или једног „дана“ копања;

5) старешине села — примићури — дужни су да на коњима прате игумана где зажели;

6) примићури ће на коњима управљати црквеним радовима;

7) остали сељаци дужни су да преносе црквене товаре на Струму;

8) сви сељаци су дужни да дају „овчији десетак“;

9) сви сељаци су дужни да дају „трмчани десетак“, односно десетак од кошница ако држе пчеле или „пчелињи десетак“;

10) сви сељаци су дужни да дају од сточне запреге коју чини пар волова за орање („зевгар“) 4 кабла жита годишње.[26]

---

24 Хрисовуља коју је издао краљ Милутин манастиру Св. Стефана у Бањској, са „Законом људима црквеним“, објављена је на неколико места. Види: исто, 27–45, 142–148.

25 Повеља за манастир Св. Николе у Врању, коју је издао краљ Душан, објављена је на више места, а недавно са преводом и коментарима: *С. Марјановић*, Повеља краља Стефана Душана о поклањању цркве Светог Николе у Врању манастиру Хиландару, Стари српски архив, књ. 4, Лакташи 2005, 69–85.

26 Види нап. 22.

На основу саопштеног прегледа обавеза сељака који су живели по селима цркве Ваведења у Архиљевици, може се приметити да се оне осетно разликују од уобичајених обавеза земљорадника у матичним српским земљама, као и од обавеза сељака у областима које је краљ Милутин освојио од Византије. У матичним српским земљама које су се простирале северно и западно од Скопља преовлађивале су велике радне обавезе, посебно обавезе „орања“ од око 8 или 9 „мати“ годишње, односно око 8 „дана“ орања, што је скоро три пута више од „3 дана“ орања на поседима цркве Ваведења у Архиљевици.[27] У областима које је освојио краљ Милутин од Византије преовлађују натуралне дажбине, посебно убирање разних „десетака“ од жита, вина, свиња, оваца и пчела, односно кошница.[28] Из саопштеног прегледа обавеза према „Закону људима црквеним“ јасно се види како су сељаци дужни да дају „овчији десетак“ и „трмчани десетак“, али не дају десетак од жита, вина и од свиња.

Систем убирања „десетака“ био је добро познат и примењиван у Византији током XIII и XIV века, па је као такав наслеђен и преузет у областима које је краљ Милутин освојио од Византије крајем XIII века. Поводом постојања система „десетака“ Г. Острогорски каже: „Десетина од свиња, оваца и пчела среће се у више практика, као и у другим византијским повељама, при чему у манастирским практицима ове дажбине чине прилично велику суму“.[29] У наведеном цитату не помиње се десетак од жита и вина, а они се не помињу ни у „Закону људима црквеним“ господина Константина и „царице“ Јевдокије, што не представља случајност. Одмах треба рећи да је десетак од жита или вина могао да се убире кроз друге дажбине, па и да се замењује радним обавезама потчињених сељака. Г. Острогорски је скренуо пажњу на то да се у практику Лавре из 1420. године два пута саопштава: „да су сељаци обавезни да дају манастиру τὸ δέκατον των ξευγαρίων αυτων αὶ μελισσοεννάμιον,[30] односно да дају „десетак од зевгара“, јарма, плуга или пара волова, као што дају и од кошница, на шта је упозорио Љ. Максимовић.[31] Под „десетком од зевгара“ подразумева се „десетак од жита“, а конкретније десетина од овршених житарица са површине земљишта коју је у току године узорао пар волова.

Земљорадници у селима цркве Ваведења у Архиљевици не дају десетак од жита, али су зато по „Закону људима црквеним“ обавезни да „ору“ 3 дана годишње, односно да на узораној површини обаве све пољске радове око житарица, као и да дају „на зевгар“ по 4 кабла жита. За обавезу орања од „3 дана“ напред је речено да је она готово три пута мања од обавезе „орања“ у матичним српским земљама, где је она износила 8 до 9 „мати“, односно 8 „дана“ орања.[32] Пошто су у матичним српским земљама 8 или 9 „мати“, односно 8 „дана орања“,

[27] *М. Благојевић*, Земљорадња у средњовековној Србији, Београд 2004[2], 291–310.

[28] Исто, 271–276.

[29] *Г. Острогорски*, Византийские писцовые книги, Byzantinoslavica 9 (1948) 297 (= Сабрана дела, књ. I, Београд 1970, 108).

[30] Исто, 246 (= Сабрана дела, књ. I, 51).

[31] *Љ. Максимовић*, Порески систем у грчким областима Српског Царства, ЗРВИ 17 (1976) 114.

[32] Види нап. 27.

одговарали вредности реалног житног десетка, онда су „3 дана орања“ по „Закону људима црквеним“ одговарала реалној вредности једне трећине житног десетка.

Вредност друге трећине житног десетка исказана је, по свој прилици, кроз обавезу давања 4 кабла жита „од зевгара“, што се може проверити. Један византијски „царски кабао“ имао је запремину од 17,08 литара, па је у 4 оваква кабла било 68,32 литра жита.[33] У средњовековној Србији, према обављеним истраживањима, са једним паром волова (зевгаром) могла је у току године да се узоре површина земљишта од 2,5 до 3 хектара и да се у просеку произведе око 1900 до 2300 литара жита.[34] Реална десетина од ове количине износи 190 до 230 литара. Ако се 190 подели са 68,32 добија се резултат од 2,78, што је нешто мање од једне трећине, али ако се 230 подели са 68,32 добија се резултат од 3,36, што је нешто више од једне трећине реалног десетка од житарица. У овом прорачуну узете су приближне величине остварене жетве, па аналогно томе и приближне величине „десетка“ од жита, па су одступања могућа и на више и на ниже. Но и поред тога, на основу обављеног прорачуна и приближних вредности може се закључити да су 4 кабла по зевгару одговарала приближно једној трећини од очекиваног десетка од житарица.

Вредност последње и треће трећине реалног десетка од жита замењена је, вероватно, вршењем транспортне службе. Смањивање основне обавезе „орања“ и увођење нових послова примењивало се на свим великим властелинствима у средњовековној Србији. Обавеза орања смањивана је по правилу „сокалницима“ за једну трећину, односно за 3 „мата“ у односу на „меропхе“, али су зато сокалници морали да обављају друге послове, као што је учествовање у грађевинским радовима и транспортној служби.[35] Обавеза орања смањивана је и свим врстама занатлија из сличних разлога. Слично је учињено и по „Закону људима црквеним“, па су сељаци цркве Ваведења у Архиљевици били обавезни „да понос црквени доносе на Струму“. Ова обавеза захтева додатно објашњење. Напред је упозорено да се главнина црквених села налазила у југоисточном делу Скопске Црне Горе, а између овог краја и горњег тока Струме постоји растојање од преко 120 километара. Одмах треба рећи да је преношење робе копненим путем било скупо, па се у Дубровнику плаћало по 36 до 48 гроша за преношење једног коњског товара на растојање од око 100 км.[36] Поставља се питање шта су сељаци цркве Ваведења у Архиљевици преносили до Струме. Одговор на постављено питање садржи повеља коју су издали „царица“ Јевдокија и господин Константин. При дну издате исправе записано је и следеће; **„да се одь**

[33] *С. Ћирковић*, Мере у средњовековној српској држави, Мере на тлу Србије кроз векове, Београд 1974, 53 (= Работници, војници, духовници, Београд 1997, 149).

[34] *М. Благојевић*, Земљорадња у средњовековној Србији, 257–270.

[35] Исто, 291–298; *исти*, „Закон светога Симеона и светога Саве“, Сава Немањић — Свети Сава, историја и предање, Научни скупови САНУ, књ. 7, Председништво, књ. 1 (1979) 134–144.

[36] *М. Динић*, Дубровачка средњовековна караванска трговина, ЈИЧ 3 (1937) 137 (= Српске земље у средњем веку, Београд 1978, 332).

жита сѣме годиштоу изь опкине отьсталиа; а прочꙗ вьса есодиа и жито одь всега да се приноси половина оу велики монастирь, а друга половина да стои оу коуки архилѥвичкои“.[37] Према наведеном цитату, од количине жита које се добије после вршидбе, издвојиће се најпре семе за наредну сетву у тој години, а све што преостане дели се по пола. Једна половина жита остаје цркви Ваведења у Архиљевици, док ће се друга половина жита „приносити“ Хиландару. Сада је већ јасно због чега ће сељаци „понос црквени да принашају на Струму“ и шта он конкретно садржи. У питању је половина остварене жетве на поседима цркве Ваведења, коју треба допремити до Струме, а онда даље до Хиландара.

Исплативост овог подухвата била је оправдана високим ценама житарица и њиховом несташицом, што је проузроковало велику глад после битке на Марици. У познатом запису инок Исаија каже да — „таква глад би по свим крајевима, каква не би од постанка света“.[38] Гладне године низале су се једна за другом дуже од једне деценије, па су и Дубровчани с великим напором и по високим ценама набављали потребне количине житарица. Цене пшенице и проса седамдесетих, па и осамдесетих година XIV века биле су три пута веће од претходних, па се један стар пшенице (око 95 литара) продавао за 50, 60, па и 70 гроша, а један стар проса за око 50 дубровачких гроша.[39] Несташица житарица приморала је дубровачке власти да их траже на све стране. Не само у Јужној Италији или Сицилији, већ и у долини Неретве, Хумској Земљи, па и у области деспота Јована Драгаша и његовог брата господина Константина („de Dragas e Costadinu, fradelli“).[40] Дубровчани су се интересовали за могућност куповине жита у области браће Драгаш или у околини Солуна. „У том циљу они су 7. априла 1377. године упутили писмо свом властелину Јунију Бунићу да испита код Дејановића (Драгаша) да ли би дали жито „alla marina“, тј. на Јегејском мору“, упозорава Бариша Крекић.[41] Све што је речено у доброј мери осветљава правце којим је жито из југоисточног дела Скопске Црне Горе, односно са поседа цркве Ваведења у Архиљевици код Прешева, преношено до Хиландара на Светој гори. Према „Закону људима црквеним“, сељаци су били дужни да пренесу жито и друге ствари, вероватно товарним коњима, до Струме. Овде је неко преузимао допремљене житарице, па их је помоћу пловних објеката са плитким газом или на неки други начин спуштао низ Струму до ушћа у Егејско море. На морској обали жито би било укрцано у неки брод и отпремљено до хиландарског пристаништа. Све је ово било исплативо због високих цена житарица седамдесетих и осамдесетих година XIV века. Транспорт житарица од Скопске Црне горе па до Струме, а можда и даље, организовали су и надгледали примићури, односно сеоске старешине, и то на коњима. Они су такође били обавезни да прате игумана где зажели. Испуњавање обавезе орања од „3 дана“ и предаја овршених жи-

---

37 *С. Новаковић*, Законски споменици, 448.

38 *Љ . Стојановић*, Стари српски записи и натписи, књ. 3, Београд 1905, 43.

39 *Д. Динић*, Трговина житом у Дубровнику у XIV веку, Годишњак Филозофског факултета у Новом Саду, књ. X (1967) 102–130.

40 *Ј. Тадић*, Писма и упутства Дубровачке републике, Београд 1935, 348.

41 *Б. Крекић*, Дубровник и Левант (1280–1460), Београд 1956, 66.

тарица, затим убирање 4 кабла жита по зевгару и, најзад, преношење житарица до Струме и низ Струму до мора и Хиландара, јасно говоре о томе како су се господин Константин и „царица“ Јевдокија побринули да цркву Ваведења у Архиљевици и Хиландар снабдеју неопходним количинама жита.

У свакодневној исхрани монаха, поред хлеба, важно место имало је и вино. Но и поред тога, у „Закону људима црквеним“ не помиње се „десетак од вина“, што значи да није ни убиран, али су зато сељаци били дужни да, уместо десетка од вина, обрађују црквене винограде. Овакво је решење било повољније за цркву Ваведења у Архиљевици. Обавеза обрађивања црквених винограда била је једнака или слична обавези обраде винограда у матичним српским земљама, што се сводило на окопавање и обделавање површине од једног „мата“ винограда.[42]

Поред хлеба и вина за исхрану су биле неопходне и друге намирнице, па се део тих намирница обезбеђивао убирањем десетка од оваца и десетком од кошница, али не и десетком од свиња. У „Закону људима црквеним“ било је предвиђено да сви дају цркви „овчији десетак (и) трмчани“, односно десетак од оваца и десетак од кошница. Убирање овчијег десетка доносило је монасима вишеструку корист, јер су од оваца добијали вуну, коже или крзна, као и млеко за справљање више врста сирева који су коришћени за исхрану. Брдско-планинско подручје Скопске Црне Горе било је погодно за гајење оваца, па су оне и узгајане по црквеним селима у овом подручју. Ништа се слично не би могло рећи за гајење свиња, па се десетак од свиња и не помиње. Поред десетка од оваца, сасвим је природно да се помиње и десетак од кошница („трмки“), поготово што је ово једна од редовних обавеза, како у матичним српским земљама, тако и у областима које су освојене од Византије.[43] Десетак од кошница био је од посебног значаја за све цркве и манастире, због тога што су свим храмовима биле неопходне знатне количине воска, као и мед за исхрану монаха и других људи у манастирима.

На крају целокупног излагања може се закључити да је „Закон људима црквеним“ утврдио најважније обавезе потчињених сељака, затим да су укупне обавезе сељака у селима цркве Ваведења у Архиљевици биле приближно изједначене са укупним обавезама сељака у „српским“ и „грчким“ земљама и, најзад, да је извршавање побројаних обавеза обезбеђивало материјалну сигурност монашкој заједници у цркви Ваведења у Архиљевици, а само делимично и знатно богатијем Хиландару.

---

42 *М. Благојевић*, „Закон светога Симеона и светога Саве“, 131, 132, 139, 140 (= Немањићи и Лазаревићи и српска средњовековна државност, Београд 2004, 195, 208, 209).

43 Види нап. 22.

Miloš Blagojević

LA LOI DU SEIGNEUR KONSTANTIN ET DE *L'IMPÉRATRICE* JEVDOKIJA

Le seigneur Konstantin Dragaš était un seigneur local qui régnait en Macédoine orientale (1372–1395) sur des territoires situés à l'est du Vardar et plus avant, en direction de la vallée de la Mesta. Sur cet espace, et plus particulièrement dans la partie sud-est de la région montagneuse appelée Skopska crna gora, il détenait plusieurs possessions héréditaires (« patrimoine »), dont une église dédiée à la Présentation de la Vierge, sise dans le village d'Arhiljevica près de Preševo. A cette église étaient rattachés 19 villages avec la totalité de leur population, de sorte que le seigneur Konstantin et sa mère l'« impératrice » (despoina) Jevdokija ont adopté une série de règlements, appelés « Loi pour les gens de l'église », établissant les obligations des paysans dépendants de cette église.

Il est connu que les paysans vivant dans les anciennes terres serbes étaient redevables d'un grand nombre de corvées comparé aux donations en nature restant faible, à la différence des contrées que le roi Milutin avait enlevées aux Byzantins (1280–1283) où ils étaient redevables de fortes donations en nature, qui étaient perçues selon le système de la « dîme ». Un telle prédominance des donations en nature n'apparaît pas de façon aussi nette dans la « loi pour les gens de l'église », qui devait être appliquée (1379) sur les possessions de l'église de la Présentation de la Vierge à Arhiljevica. Parmi les donations en nature figurent uniquement la « dîme » des moutons et la « dîme » des peaux, alors que sont absentes les « dîmes » de blé et de vin. Au lieu du versement du dixième de leur production de vin, les paysans étaient tenus de travailler, pour l'église, une partie de sa vigne, dont la superficie correspondait à 1« mat » (environ 965 m²). Le texte de cette »loi« ne mentionne pas non plus la « dîme » du blé, mais, en contre partie, les paysans y sont tenus d'effectuer « 3 jours de labour par an » pour le compte de l'église et d'accomplir, sur la surface travaillée, tous les travaux des champs liés à la production de céréales, allant des semailles au battage. L'obligation de « d'effectuer 3 jours de labour » représente approximativement un tiers de la grande obligation de labour concernant 9 « mati », soit « 8 jours de labour », dont étaient redevables les paysans des anciennes terres serbes. Le second tiers de la « dîme » de blé était fourni par les paysans sous forme d'une donation de 4 *kab'l* (68,32 l) de blé, ce qui représente approximativement le tiers du dixième de la production correspondant à une moisson moyenne. En l'occurrence un agriculteur disposant d'une paire de boeufs pouvait, au cours d'une année, labourer et semer de blé environ 2,5 à 3 hectares et obtenir, sur cette superficie, un peu plus de 2000 litres de blé. Un dixième de cette quantité correspond donc à 200 litres, de sorte que 68 l. représentaient approximativement un tiers d'une « dîme » habituelle. Enfin, le troisième tiers de la « dîme » de blé était fourni sous forme de service de transport pour le compte de l'église, concrètement le transport du blé et d'autres choses depuis Arhiljevica jusqu'à la vallée de la Struma. Il en ressort que la totalité des charges des paysans étaient approximativement identique sur tout le territoire de l'Etat serbe médiéval, et ce qu'ils soient tenus de verser des « dîmes » de blé ou d'animaux domestiques ou se voient imposer de grandes corvées de « labour » ou sous forme d'autres travaux des champs.

Зборник радова Византолошког института XLIV, 2007
Recueil des travaux de l'Institut d'études byzantines XLIV, 2007

УДК: 808.61-313.1(497.11)„13/14"

ЂОРЂЕ БУБАЛО (Београд)

ΡΑΔΟΣΘΛΑΒΟΣ ΣΑΜΠΙΑΣ — РАДОСЛАВ САБЉА

У служби византијских царева Андроника IV и Јована VII налазио се и српски властелин Ῥαδοσθλάβος Σάμπιας. Један српски запис на препису из XV века повеље цара Андроника IV Радославу (1378) открива да је његов придевак или породично име био *Сабља*. Облици Σάμπιας у грчким документима и Sabyai у једном турском настали су транскрибовањем српског *Сабља / Сабја*.

Откако је манастир Св. Павла крајем XIV века обновљен трудом Герасима (Радоње) Бранковића и Антонија Багаша, двојице Срба племенитог рода, о чему је цењени јубилар својим истраживањима пресудно унапредио наша знања,[1] на Атосу је заживела још једна српска монашка обитељ. Српски одељак светопавловског архива сведочи о томе да је ново монашко уточиште обезбедило постојан напредак захваљујући сталној бризи и материјалној подршци Срба, од обичних грађана или свештеника до владарске породице Бранковић, као најиздашније.[2] Међутим, и они српски великаши и властела који су након нагле осеке српске власти остали у византијским деловима некадашње Душанове државе, прихвативши византијске обичаје и културу, нису заборавили своје порекло. Тако су манастир Св. Павла помагали, издавши о томе исправе на грчком језику, Никола Балдовин Багаш,[3] потомак српске властеоске породице Багаша, и извесни Ῥαδοσθλάβος Σάμπιας.[4]

---

[1] *Г. Суботић*, Обнова манастира Светог Павла у XIV веку, ЗРВИ 22 (1983) 207–258 (=*Суботић*, Обнова). Историји Светог Павла посвећени су и следећи радови: Манастир Богородице Месонисиотисе, ЗРВИ 26 (1987) 125–171; Манастир Светог Павла, Казивања о Светој Гори, Београд 1995, 114–142.

[2] *Д. Синдик*, Српске повеље у светогорском манастиру Светог Павла, Мешовита грађа (Miscellanea) 6 (1978) 181–205 (=*Синдик*, Српске повеље).

[3] *А. П. Каждан*, Два поздневизантийских акта из собрания П. И. Севастьянова, Византийский временник 2/27 (1949) 317–320; *St. Binon*, Les origines légendaires et l'histoire de Xéropotamou et de Saint-Paul de l'Athos, Louvain 1942, 265–268 (=*Binon*, Xéropotamou et Saint-Paul); *K. Chryssochoidis*, Ἱερά Μονή Ἁγίου Παυλου. Κατάλογος του Ἀρχειου, ΣΥΜΜΕΙΚΤΑ 4 (1981) 274–276, № 25 (=*Chryssochoidis*, Κατάλογος); *Г. Суботић*, Манастир Богородице Месонисиотисе, ЗРВИ 26 (1987) 125–171; *F. Kotzageorgis*, Η αθωνική μονή Αγίου Παύλου κατά την οθωμανική περίοδο, Thessaloniki 2002, 152–155 (=*Kotzageorgis*, Η αθωνική μονή Αγίου Παύλου). Уп. и његову повељу манастиру Богородице Месонисиотисе (*Синдик*, Српске повеље, 186–187, № 1).

[4] Основни подаци у PLP 10, № 24781.

Овај други одавно је запажен у историјској науци на основу података из неколико грчких исправа архива манастира Св. Павла. Он је 1. јуна 1405. године, уз допуштење цара Јована VII и посредовање свога духовника и игумана светопавловског Антонија Багаша, поклонио овоме манастиру половину своја два села у Каламарији, Аврамита и Неохориона,[5] која му је још 1378. потврдио као наследну пронију цар Андроник IV.[6] Другу половину речених села̂ имали су држати за свога живота Радослављеви синови Ласкарис и Дука, а након њихове смрти села су у целости прелазила у власништво манастира. Истог месеца, на захтев игумана Антонија, цар Јован VII потврдио је Радослављев дар.[7] Цар Јован VII је, на молбу Светопављана, простагмом издатом октобра 1406. поново потврдио, након смрти Радослава и игумана Антонија, права манастира на поклоњене поседе,[8] а затим и деспот Андроник Палеолог, управник Солуна, септембра 1419.[9]

Како су већ исправно претпоставили Франц Делгер и Георгије Острогорски,[10] Радослављева породица стекла је поседе у залеђу Свете горе највероватније за Душанове владавине, а у византијској служби нашла се након византијске реокупације Серске области. О томе посредно говори повеља коју Радославу издаје цар Андроник IV 1378, а сасвим изричито повеља Јована VII из 1405, у којој га цар ословљава *дворанином царсйва ми*.[11] Радослављево српско порекло истицано је без разлике и у доцнијој литератури, разуме се, с обзиром на име, блиске везе с Антонијем Багашем, географски положај поседа и чињеницу да их је за спас своје душе поклонио манастиру Св. Павла.

Чини се да су се истраживачи задовољили овим доказима као довољним не улазећи у порекло и могуће значење Радослављевог породичног имена или придевка. При томе треба имати у виду да се за Радослава зна на основу грчких извора, у којима је наведен као Ῥαδοσθλάβος Σάμπιας (Σάμπιας ο Ῥαδο-

---

[5] *Binon*, Xéropotamou et Saint-Paul, 278–281, № 19; *Chryssochoidis*, Κατάλογος, 276–277, № 27, 27α, 27β. У архиву манастира Светог Павла чувају се оригинал, препис из XV века и препис који је сачинио игуман Светог Павла Серафим 6. децембра 1922. О поклоњеним селима cf. *J. Lefort*, Villages de Macédoine 1. La Chalcidique occidentale, Paris 1982, 25–26, 108–110 (=*Lefort*, Villages de Macédoine); *Kotzageorgis*, Η αθωνική μονή Αγίου Παύλου, 69, 72–75.

[6] *Binon*, Xéropotamou et Saint-Paul, 263–265, № 8; *F. Dölger*, Aus den Schatzkammern des Heiligen Berges, München 1948, 48–49, № 11 (=*Dölger*, Schatzkammern); *Chryssochoidis*, Κατάλογος, 255–256, № 2, 2α. У архиву Св. Павла чувају се оштећени оригинал и препис из XV века.

[7] *Binon*, Xéropotamou et Saint-Paul, 284–286, № 20; *А. П. Каждан*, нав. дело, 314–315; *Chryssochoidis*, Κατάλογος, 256, № 3, 3α. У архиву Св. Павла чувају се оригинал и препис из XV века.

[8] *Binon*, Xéropotamou et Saint-Paul, 286–287, № 21; *Dölger*, Schatzkammern, 119–120, № 42; *Chryssochoidis*, Κατάλογος, 259, № 4, 4α. У архиву Св. Павла чувају се преписи из XV и XX века.

[9] *Binon*, Xéropotamou et Saint-Paul, 292–293, № 27 (приписује је деспоту Јовану VIII); *Dölger*, Schatzkammern, 86–87, № 31; *Chryssochoidis*, Κατάλογος, 261, № 8, 8α. У архиву Св. Павла чувају се оригинал и препис из XX века.

[10] *Dölger*, Schatzkammern, 48–49, № 11; *Г. Осшрогорски*, Пронија. Прилог историји феудализма у Византији и у јужнословенским земљама, Посебна издања Византолошког института САН 1, Београд 1951, 86.

[11] Хеленизација Радослављеве породице огледа се и у именима која је дао својим синовима — Дука и Ласкарис.

σθλάβος; Ῥαδοσθλάβου του Σάμπια) или просто Σάμπιας (у оризми из 1419. само тако!).[12] Према грчком предлошку, дакле, његов се придевак пише и у научним делима, и то: посредством латиничне транслитерације — *Sampias*,[13] у делима на српском језику то је давало облик *Самӣија*,[14] или чак *Шамӣија*;[15] или неком врстом фонетске транскрипције — *Сабија*.[16]

Године 1979. објављен је један турски документ из манастира Св. Павла у којем је дестинатар наведен као *Sabyai*,[17] с правом, чини ми се, идентификован у научним круговима с Радославом из грчких аката. Мишљења су, међутим, остала подељена међу османистима око тога је ли посреди аутентичан документ или фалсификат.[18] У питању је документ којим је 1386. године султан Мурат I потврдио исправу свога оца Орхана и поклонио дестинатару села Агати и Антигониа. Занимљиво је истаћи да се село Антигониа граничило на југу са Аврамитима, једним од два села која је Радослав поклонио Св. Павлу.[19] Уколико је документ заиста аутентичан, то би значило да је Радослав прихватио турску власт у време прве владавине Османлија Светом гором и њеним залеђем (1383–1403),[20] а да се након повратка Византинаца обрео у служби цара Јована VII.

Но, било да је документ фалсификован или не, извесно је да се у њему као дестинатар наводи Ῥαδοσθλάβος Σάμπιας — Сабја, у турској транскрипцији. Научници који су се бавили овим документом задржали су приликом именовања дестинатара уобичајену транслитерацију грчког облика његовог придевка — *Sampias*.[21] Међутим, подстакнути свакако турском варијантом Радослављевог придевка, Н. Белдичеану и И. Белдичеану-Штајнер први су поставили проблем стварног значења и порекла придевка *Sabya-i*. Понуђено решење указивало је на то да је у питању реч словенског порекла и да представља партицип презента глагола **съпати** — спати, спавати![22]

---

12 Видети нап. 4–8.

13 *Binon*, Xéropotamou et Saint-Paul, 190–191, 263–265, 278–287; *Lefort*, Villages de Macédoine, 25, 108.

14 *Г. Осӣрогорски*, нав. дело, 86–87, 92.

15 *С. Мешановић*, Јован VII Палеолог, Посебна издања Византолошког института САНУ 20, Београд 1996, 116, 119–121.

16 *Субоӣић*, Обнова, 243–244; *C. Pavlikianov*, The Medieval Aristocracy on Mount Athos, Sofia 2001, 118–119.

17 *V. Boškov*, Jedan originalan nišan Murata I iz 1386. godine u manastiru Svetog Pavla na Svetoj Gori, Prilozi za orijentalnu filologiju 27/1977 (1979) 225–246.

18 *N. Beldiceanu — I. Beldiceanu-Steinherr*, Un faux document ottoman concernant Radoslav Sampias, Turcica 12 (1980) 161–168; *H.-G. Majer*, Some Remarks on the Document of Murad I from the Monastery of St Paul on Mount Athos (1386), Ο Ἄθως στους 14ο–16ο αιώνες, Αθωνικά Σύμμεικτα 4, Αθήνα 1997, 33–39; *А. Фоӣић*, Света Гора и Хиландар у Османском царству (XV–XVII век), Београд 2000, 24; *Kotzageorgis*, Η αθωνική μονή Αγίου Παύλου, 69–72.

19 Cf. *Lefort*, Villages de Macédoine, 26–27, 30–33, carte 10.

20 Уп. *А. Фоӣић*, нав. дело, 24–26.

21 Видети нап. 18. *Сабијас* код *Фоӣића*, нав. место. *E. Zachariadou*, Some Remarks about Dedications to Monasteries in the late 14th Century, Ο Ἄθως στους 14ο–16ο αιώνες, Αθωνικά Σύμμεικτα 4, Αθήνα 1997, 31, n. 18, користи облик *Sambia*.

22 *N. Beldiceanu — I. Beldiceanu-Steinherr*, op. cit. 163.

Мислим да је решавање питања у наведеном случају било усмерено у добром правцу, ка словенском пореклу, али да се у крајњем исходу залутало. Решење је заправо далеко једноставније и чини се да је све време стајало надохват руке. Наиме, препис из XV века повеље Андроника IV Радославу (1378) носи на себи српски запис, на белини испод текста, следеће садржине: † пьрьви хрисовоуль радосава саблѥ.[23] Места недоумици нема: Радослављев придевак или породично име је Сабља — назив за једну врсту хладног оружја. У српским изворима јавља се у две варијанте: саблꙗ и сабиꙗ,[24] еквиваленти у латиничкој грађи су им sabla и sabia.[25] Отуда је лако објаснити и грчку транскрипцију Σάμπιας, са словном групом μπ, која има гласовну вредност *б*, и турски облик *Sabya*, који се вероватно такође ослања на српски предложак.

Узгред, само оружје и термин којим се обележава стигли су с истока, Србима пренети по свој прилици мађарским посредовањем. У словенским језицима реч се јавља од XII и XIII века. На српском подручју оружје је у спорадичној употреби од почетка XIV века, што је нашло одраза и у представама светих ратника у зидном сликарству. Под утицајем Турака сабља се све више шири у наоружању, поготову у XV веку.[26]

Наведене чињенице о употреби и раширености овог оружја нису у нескладу с појавом властелина с придевком Сабља у последњим деценијама XIV века. Штавише, вероватно га је сам Радослав (или његов отац) завредео будући особен као врсни руковалац сабљом.

---

[23] Снимак код *Chryssochoidis*, Κατάλογος,, 257, πίν. 1. За све исправе у вези с поклоном Радослава Сабље, изузев најмлађе из 1419, начињени су преписи са овером солунског митрополита Гаврила, по свој прилици 1406. када су Светопављани затражили нову потврду од цара Јована VII након смрти Антонија Багаша и Радослава Сабље (cf. ibid. 2α, 3α, 4, 27α).

[24] *Ђ. Даничић*, Рјечник из књижевних старина српских, Београд 1863, s. v. Уп. и помен сабље у српском преводу из XV века *Источника разума* Јована Дамаскина где су као пример полионимије наведени мьчь, мьчиць, брьдоунь, саблꙗ, корьда, ножь (*E. Weiher*, Die Dialektik des Johannes von Damaskus in kircheslavischer Übersetzung, Wiesbaden 1969). За овај и податак у наредној напомени дугујем захвалност академику Сими Ћирковићу.

[25] Помен у једној дубровачкој тужби из 1416: …ensis turchus sive sabia (Државни архив у Дубровнику, Liber Maleficiorum 4, fol. 216). Неколико примера за обе варијанте прикупила је из дубровачке грађе *Đ. Petrović*, Dubrovačko oružje u XIV veku, Beograd 1976, 36.

[26] О сабљи уп. *Г. Шкриванић*, Оружје у средњовековној Србији, Босни и Дубровнику, Београд 1957, 59–64; *P. Skok*, Etimologijski rječnik hrvatskoga ili srpskoga jezika III, Zagreb 1974, s. v. *sablja*; *Đ. Petrović*, nav. delo, 35–37; Лексикон српског средњег века, приредили *С. Ћирковић* и *Р. Михаљчић*, Београд 1999, s. v. Сабља (*Н. Лемајић*).

Djordje Bubalo

ΡΑΔΟΣΘΛΑΒΟΣ ΣΑΜΠΙΑΣ — RADOSLAV SABLJA

Several Greek documents from the Archives of the Athonite monastery of St. Paul contain information about Ῥαδοσθλάβος Σάμπιας, a Serbian nobleman at the service of the Byzantine Emperors Andronikos IV and John VII. Moreover, a certain *Sabyai* mentioned in a Turkish document from the same monastery reveal seemingly another reference to Radosthlabos Sampias. Although scholars are agreed on his Serbian origin, they have not shown any interest in the sense or etymology of the Radosthlabos' family name Σάμπιας / *Sabyai*. A clue to this problem can be found in a short Cyrillic note on the 15th century copy of the Andronikos IV charter issued to Radosthlabos in 1378. The note says: † прьви хрисовѹль радосава саблѥ (*The first chryssobul of Radosav the Sabre*). Accordingly, the nickname or the family name of Radosthlabos was Sabre, a term for a heavy sword with a curved blade. The word occurs in Serbian sources in two similar forms (саблꙗ and сабиꙗ), and their Latin equivalents are *sabla* and *sabia*. Grounded in these facts, the explanation of the Greek transcription Σάμπιας is relatively simple — a group of letters μπ is used to replace б, hence the word was pronounced as *sabias* or *sa*^{m}*bias*. Turkish variant Sabyai is also derived directly from a Serbian matching term. It seems most likely that Radosthlabos (or his father) earned this nickname as a person who skilfuly handled a sabre.

Зборник радова Византолошког института XLIV, 2007.
Recueil des travaux de l'Institut d'études byzantines XLIV, 2007.

UDC: 726.7(497.115):235.3:929

SLOBODAN ĆURČIĆ (Princeton)

GRAČANICA AND THE CULT OF THE SAINTLY PRINCE LAZAR

The article explores a virtually unknown episode in the history of Gračanica Monastery, a late nineteenth-century restoration of the monastery church. The results of this undertaking were still visible during the conservation of the church conducted in the 1960s and early 1970s. At that time the nineteenth-century interventions were only partially recorded before some of them were removed and permanently lost. The nineteenth-century refurbishing of the frescoes in the main dome was signed by one Mihail Iourokosk Debrel and is dated 1898. More significant, now lost and hitherto unpublished, was the refurbishing probably by the same Mihail, of an arcosolium in the south wall of the church. This arcosolium, whose original function is unknown, was painted and inscribed with a lengthy inscription indicating that the remains of Prince Lazar (who died in the Battle of Kosovo, on June 15, 1389) was temporarily deposited in this tomb before being moved to the monastery of Vrdnik — Ravanica on Fruška Gora. While the content of the inscription is a total fabrication, its implications are nonetheless interesting in several ways. The mastermind behind the project was probably the Metropolitan of Raška — Prizren, Dionisije, who died on Dec. 5, 1900. In accordance with his own wishes, he was buried in the very arcosolium identified as the 'temporary burial place' of Prince Lazar. The rising importance of the cult of the Saintly Prince Lazar around 1900 provides the background for this historical fabrication whose construction was actually made up of several disparate elements, each marked by a degree of historical accuracy in its own right, thus collectively contributing to its general relevance.

The church of the Dormition of the Mother of God at Gračanica Monastery has been a subject of numerous studies.[1] Its history, architecture and art, as a result have been thoroughly studied and are well documented. Even so, an aspect of its later history deserving attention has escaped previous notice. The episode of Gračanica's history in question is also linked with the growing importance of the cult of Saint-Prince Lazar in the course of the nineteenth century and as such is of double

[1] *S. Ćurčić*, Gračanica. Istorija i arhitektura, Beograd i Priština 1988 [also in English: Gračanica. King Milutin's Church and Its Place in Late Byzantine Architecture, University Park and London 1979]; *B. Todić*, Gračanica. Slikarstvo, Beograd — Priština 1988, are the most recent comprehensive monographs on the history of the church, its architecture and art.

interest for the students of Serbian history and art. The study that follows relies on several inscriptions — some of which no longer preserved — that offer insights beyond their original intentions.[2]

Having survived the darkest moments of its history toward the end of the eighteenth century, Gračanica began to receive its first foreign visitors during the first half of the nineteenth century.[3] Its fortunes, despite the fact that it remained on the territory of the Ottoman Empire, continued slowly to improve during the second half of the century. It was during this period of time that the first efforts at church restoration took place with the financial aid received from the Serbian government in Belgrade.[4] Between 1887 and 1900, Gračanica underwent very extensive 'restoration' under the auspices of Archimandrite Gedeon Marić.[5] The work, according to an inscription above the church portal was begun on August 20, 1897, when the church was covered with a new lead roof. This was followed by plastering of the facades with mortar and painting them with designs that emulated the actual building technique.[6] Archimandrite Gedeon Marić had also envisioned an extensive 'restoration' of the church interior. Only a part of this plan was implemented before the contemplated re-painting of the entire interior was brought to a halt at the order of the Serbian consul in Priština and following the intervention of a teacher, Josif Popović from Mitrovica.[7]

Among the executed interventions in the church before the suspension of work were the repairs of damaged areas of the frescoes in the main dome and the painting of the arcosolium in the south wall of the church. The repairs on the frescoes in the main dome were relatively limited in scope.[8] They were confined to the filling of small areas where fresco mortar had fallen, the largest of these being on the breast of the Pantokrator image including a corner of the book that he is depicted holding in his left hand. (Fig. 1) The filling and the missing corner of the book, re-painted at the time, were removed in 1971 and replaced by unpainted mortar filling still visible today.[9] The work in the main dome gave the nineteenth-century artist-restorer an opportunity to sign his name and date his work. His name MIX[AH]Λ and the date 1898 appear in

---

[2] As such, the topic is perceived as an appropriate offering to Academician Gojko Subotić, the unsurpassed master of 'reading history' from ignored or unobserved inscriptional evidence found on walls of scores of medieval churches throughout the Balkans.

[3] *Ćurčić*, Gračanica, op. cit., 32–33.

[4] *V. Stojančević*, Jedna pomoć srpske vlade manastiru Gračanici 1856. i 1857. godine, Starine Kosova i Metohije 4–5 (1968–71), 227–31.

[5] *J. Popović*, Manastir Gračanica, Beograd 1927, 46.

[6] Parts of this external plastering and painting had been preserved, especially on the exonarthex, but were removed in their entirety during the restoration of the church carried out between 1963 and 1967. For the photographs showing the state of the church facades prior to the 1963–67 restoration cf. *Ćurčić*, op. cit., figs. 37–39.

[7] *Popović*, Manastir. op. cit., 46.

[8] *A. Grguri*, Slikarsko-konzervatorski radovi u manastiru Gračanici izvedeni 1971. godine, Starine Kosova 6–7 (1972–73) 191–97.

[9] Ibid. 192–93, where the exact nature of the intervention is described in detail.

unusual places — within the two capital letters C — within the two-part monumental inscription IC XC framing the head of the Pantokrator (Fig. 2).[10]



Fig. 1. Gračanica. Main dome, Pantokrator, inscription (drawing author)

The same artist was also responsible for the repainting of the cornice at the base of the main dome drum. Executed relatively crudely, this painting consisting of a vine scroll depicted against a white background was removed during the 1971 conservation with the exception of a 0.5m-long section on which another signature of the painter Michael has been preserved.[11] (Fig. 3) Here, his full name — Mihail Iurokosk Debrel — appears flanked by his initials and the date 1898. The name of this artist may eventually appear in another context, though at the present he remains an enigmatic figure.

The same Mihail may have been involved in another intervention in Gračanica that is of prime interest in our context — the re-painting of the arcosolium in the south wall of the church. (Fig. 4) The elaborate re-decoration of this arcosolium tomb was apparently done by the same hand as the work in the main dome and probably at the same time, in 1898.[12] Unsigned and undated in this case, the decoration bore unmistakable similarities both in the stylistic characteristics of the painted floral elements and in the use of a distinctive cobalt blue color with the restored parts in the main dome. The entire painting of the arcosolium tomb as executed at this time was removed and destroyed during the restoration of the church in the 1960s. Below the removed re-decoration came to light the remains of its original fourteenth-century fresco decoration. (Fig. 5) It is immediately apparent that the artist repainting the arcosolium in 1898 (?) followed closely the original decorative scheme. This involved the monumental double cross in the middle of the composition with elaborate floral branches symmetrically framing the cross. As important as the fourteenth-century fresco may be for the understanding of the original arcosolium and its intended function, our attention here will be turned to its nineteenth-century refurbishing. Be-

[10] These added inscriptions were not removed during the said 1971 interventions.

[11] *Grguri*, Slikarsko-konzervatorski, op. cit., 195.

[12] I owe the information on the decoration of the arcosolium tomb in question to the late Professor Branislav Vulović, in charge of the restoration of Gračanica from 1963–67, who in 1971 kindly put at my disposal his unpublished drawings, notes, and a photograph of this tomb along with other material related to his restoration work, at the time when I was beginning my own research on Gračanica as a subject of my doctoral dissertation. In his unpublished notes, Vulović gives the date of 1897 for the refurbishing of the arcosolium in question, tough without any explanation on what this information was based.

cause of the loss of the nineteenth-century original, the only surviving evidence we have is the information recorded by Professor Vulović prior to its removal.

The nineteenth-century decoration involved, in addition to the monumental floral double cross, also four smaller floral double crosses on the soffit of the arcosolium arch. While all of the mentioned elements repeat those from the fourteenth-century decoration, the new scheme also included two bands bearing a lengthy inscription. The two bands — the top one red, and the bottom one blue — were arranged to fit the arched profile of the back wall of the arcosolium, their colors clearly based on those of the Serbian national flag. The inscription appearing on the two bands read as follows:

> (first band) "Po predanju narodnom, ovde je 1389. go[dine]. saranjen. Sv. Velikomučen[i]k. knez. i car. srpski Lazar. i dve. go[dine]. počivao pa posle" (second band) "dalje. odnešen.=gde i sada njegove Sv. Mošti počivaju=u Vrdnik te Ravanicu u Sremu. Fruškoi Gori +" [13]

The inscription, despite several historical inaccuracies that it contains, is of considerable interest for a number of different reasons that are worth exploring. Serbian Prince Lazar, as is well known, died during the Battle on the Field of Kosovo between the Serbian and the Ottoman armies, on June 28, 1389.[14] His remains, as is also well known, were interred in the Church of the Ascension (Vaznesenje) in Priština.[15] A year or two later, they were ceremonially transferred to his own foundation, the monastery church of Ravanica, from where they were taken at the end of the seventeenth century to a new, safer location, the monastery of Vrdnik, subsequently renamed Ravanica, on Fruška Gora in Srem. The apocryphal account given in the Gračanica arcosolium inscription introduces several mistaken notions. In the first place, the temporary resting place of Prince Lazar was in the Church of the Ascension in Priština, and not at Gračanica. Secondly, form his temporary resting place Lazar's remains were transferred to his mausoleum church at Ravanica monastery in central Serbia and not to Vrdnik (subsequently re-named Ravanica) on Fruška Gora. The 'folk tradition' that the inscription invokes was obviously created long after 1389, and the events it purportedly records.[16] What matters here, is not to prove that the in-

[13] (first band) "According to a folk tradition, in 1389 here was buried St. and Great Martyr, Serbian Prince and Tsar Lazar [who] rested here two year and afterwards" (second band) "(was) taken further = where his saintly relics are still resting = to Vrdnik later Ravanica in Srem, on Fruška Gora +". The English translation is the author's.

[14] *S. Ćirković*, The Field of Kosovo, 15 June 1389, ed. *D. Srejović*, Bitka na Kosovu 1389. godine, Beograd 1989, 80–90

[15] *D. Popović*, Pod okriljem svetosti. Kult svetih vladara i relikvija u srednjovekovnoj Srbiji, Beograd 2006, 251–52, who cites relevant older literature.

[16] The 'folk tradition' was evidently in circulation throughout the nineteenth century, for it was recorded by *B. Dj. Nušić*, Kosovo. Opis zemlje i naroda, Beograd 1986, 228–30, as well as a number of travelers (A. F. Gil'ferding, as well as G. Muir Mackenzie and P. Irbi); cf. *B. Todić*, Mitropolija u Prištini — prva grobna crkva kneza Lazara, Sveti knez Lazar. Spomenica o šestoj godišnjici Kosovskog boja, 1389–1989, Beograd 1989, 164; it should be noted that at the time of writing his text (1989) Todić was unaware of the 19th-century arcosolium decoration, removed during the restoration of the church in the 1960s : «U Gračanici, međutim, ne postoji bilo kakav trag da je tu nekada počivalo kneževo telo…» .

scription is wrong, but actually to demonstrate why the decision was made to place it in this location. What may have been the real motives for the invention of this fictitious 'locus sanctum'? It seems that several different factors may have contributed significantly to its making. In the first place, it should be noted that at least one, and possibly the oldest hagiographical text — the so-called "Prološko žitije" — does mention that Lazar's body was temporarily deposited at Gračanica.[17] Equally important must have been the fact that the Church of the Ascension in Priština must have been destroyed, thus eliminating the physical evidence of the actual 'locus sanctum' by the time the 'folk tradition' recorded in the inscription had come into being.[18]

The arcosolium adapted as the "temporary tomb of Prince Lazar" was actually built as an integral part of the fourteenth-century church. Frescoes discovered within the arcosolium following the removal of the nineteenth-century paintings did not reveal whether it may have contained a tomb, nor who the occupant may have been. The arcosolium in question is one of three such arcosolia built integrally with the church, clearly indicating that the building was planned with the idea of accommodation of important burials in mind. The larger problem of the original intended function of Gračanica in relationship to the role of its patron, king Milutin, has been discussed by me at length.[19] The argument need not be repeated again, except to remind the reader, that the placement of tombs in the south-western part of churches in medieval Serbia was a privilege reserved for ruler-patrons in their own mausoleum churches.[20] It must have been this factor, above all, that must have lead to the selection of *this* arcosolium in Gračanica as the alleged location of Prince Lazar's original tomb.

The time when this particular episode took place also has a great deal to do with the decisions that were made. In the first place, the entire nineteenth century saw a growing importance of the cult of the Saintly Prince Lazar. Equally important and directly related to the rising importance of Prince Lazar's cult must have been the realization that the original place of his burial, the Church of the Ascension in Priština was no more. Thus Gračanica must have emerged as an appropriate surrogate that could claim this 'historical role'. Not unimportant in the construction of this legend may have been another historically dubious tradition, that related to the relics of Apostle Luke whose fifteenth-century translation from Rogos to Smederevo may have included Gračanica as one of the intermediate resting stations.[21] The

---

[17] *L. Pavlović*, Kultovi lica kod Srba i Makedonaca, Smederevo 1965, op. cit., 117. This piece of evidence clearly carries little weight in view of the fact that numerous other sources unequivocally suggest that Lazar was initially buried in the Church of the Ascension in Priština.

[18] *Todić*, Mitropolija, op. cit., 163–69.

[19] *Ćurčić*, Gračanica, op. cit. esp. 154–56.

[20] Ibid. 144–46; also *M. Popović*, Les funerailles du ktitor: Aspect archéologique, Proceedings of the 21st International Congress of Byzantine Studies London, 21–26 August 2006, vol. I, 99–130, esp. 105 ff. Of considerable relevance here is the most recent, as yet unpublished, discovery of the tomb of Despot Stefan Lazarević in the south-west corner of his mausoleum church at the monastery of Manasija.

[21] On the cult of St. Luke, its general importance and its spread in Serbia, see *V. Milanović*, Kult i ikonografija svetog Luke u pravoslavlju do sredine XV veka, Crkva svetog Luke kroz vjekove. Naučni skup povodom 800-godišnjice crkve svetog Luke u Kotoru, Kotor 1997, 73–103. On the translation of the relics of Apostle Luke from Rogos to Smederevo now see *D. Popović*, Mošti svetog Luke — srpska

so-called "Branković Chronicle" (*Brankovićev letopis*) is the only source that makes this reference, but gives no mention either as to where in the church St. Luke's relics may have been displayed, or how long they remained at Gračanica. The episode is nonetheless of interest, for it would have given the church an aura of a 'martyrium', even if only of a temporary variety. It would not be too difficult to imagine the two separate episodes — involving the relics of St. Luke and Prince Lazar — as having been conflated. To put it differently, it is possible that the recorded episode of St. Luke's relics having rested at Gračanica, may have much later inspired the making of the story of Prince Lazar having been temporarily buried at Gračanica.

Another element that must be considered in the making of this 'tradition' is the fact that Metropolitan of Raška — Prizren Dionisije, who died on Dec. 5, 1900, and "in accordance with his own wishes" was buried in the very arcosolium tomb identified as the temporary tomb of Prince Lazar.[22] The actual tomb has not been archaeologically explored, adding yet another unknown piece to an already complicated puzzle. If Metropolitan Dionisije was indeed interred in the arcosolium tomb "in accordance with his own wishes" it seems highly likely that he may have been the mastermind behind the refurbishing of the arcosolium tomb in question. By doing so, he would have been the direct beneficiary of having been buried within the 'locus sanctum', itself having been 'sanctified' by a 'temporary burial' of the illustrious martyr.

In conclusion it is necessary to stress that any number of scenarios explaining the origins and the implementation of the fictitious 'tradition' placing Prince Lazar's original tomb in Gračanica seem plausible within the particular historical framework of the period in question. The entire nineteenth century may be characterized as the century of the formation of Serbia's modern statehood. Starting with the First Serbian Uprising in 1804 and ending with the Balkan Wars of 1912–13, witnessed Serbia's gradual reclaiming of its territories lost to the Ottomans in the fifteenth century. The process was driven by an intensive re-awakening of national consciousness. Substantially spurred by the Serbian Orthodox Church, this national re-awakening was marked not only by the rebirth of historical consciousness, but also by the growth of the cults of national ruler-saints, above all by that of the Saintly Prince Lazar.[23] Numerous myths and historical fabrications also sprung during this time as corollaries of excessive enthusiasm and national zeal. Among these is the well known introduction of the title "car" (tsar) alongside Lazar's name. Lazar only held the title of *knez* (Prince). In the case of the inscription at Gračanica, he was declared both — "knez i car" (Prince and Tsar) Lazar. This, along other such quasi-historical claims strengthened in the people's minds the notion of the legitimacy of his succession to the Serbian throne. The choice of Gračanica, and of the arcosolium in its south wall as the specific place of Prince Lazar's 'temporary burial' may have had yet another dimension in this context. If the arcosolium in question was originally planned as a

---

epizoda, in *Popović*, Pod okriljem svetosti, op. cit., 295–317. For the Gračanica episode in this context see ibid., 303; and also *Ćurčić*, Gračanica, op. cit., 26.

[22] *J. Popović*, Život Srba na Kosovu, 1812–1912, Beograd 1987, 169–70.

[23] *R. Mihaljčić,* The Battle of Kosovo in History and in Popular Tradition, Belgrade, 1989, 52–62; also 190–231.

burial place for the patron of the church King Milutin, who may also have contemplated retiring in Gračanica as a monk, the 'burial' of Prince Lazar in this location would have linked him in yet another way with the Nemanjić dynastic tradition.[24]

The last element that may be invoked in this discussion introduces yet another association that may not be irrelevant for understanding the thinking that went into the creation of the 'legend' regarding Prince Lazar's 'initial burial' may be the typological similarity between Gračanica and Prince Lazar's own mausoleum church at Ravanica Monastery. We do not know what the Church of the Ascension at Priština — Prince Lazar's actual place of original burial — may have looked like. In the aftermath of its destruction, the choice of Gračanica as its 'surrogate' may have been informed — among other 'legitimate' factors — also by its formal similarities with Ravanica.

Modern historians of Serbia's medieval history have substantially succeeded in separating mythical aspects of Prince Lazar's reign from those that are historically verifiable.[25] Nonetheless, some vestiges of Romantic constructions still remain, and will continue being uncovered. As the above lines illustrate, history of Serbian art and architecture no less than other historical disciplines can make its own contributions to this important process.[26]

---

[24] It is well known that King Milutin never became a monk and that he was buried in the Church of St. Stefan at Banjska monastery. What we *do not know* is whether the aging king may at some point had other ideas related to these matters. The relative position of the arcosolium in question and the fact that it was built as an integral part of the royal foundation should not be dismissed too lightly as unimportant elements in this context.

[25] *R. Mihaljčić*, Lazar Hrebeljanović. Istorija, kult, predanje, Beograd, 1984; also two collections of important articles on the subject: eds. *I. Božić and V.J. Djurić*, O knezu Lazaru, Beograd 1975, and eds. *Episkop raško-prizrenski Pavle*, et al., Sveti knez Lazar. Spomenica o šestoj stogodišnjici Kosovskog boja, 1389–1989, Beograd 1989,

[26] The problem as it relates to 'historical portraits', for example, has recently been illuminated by *D. Vojvodić*, Ktitorski portreti i predstave, ed. *G. Subotić*, Manastir Hilandar, Beograd 1998, 260–61. For a comparable effort related to architecture see *S. Ćurčić*, The Exonarthex of Hilandar, ed. *V. Korać*, Osam vekova Hilandara. Istorija, duhovni život, književnost, umetnost i arhitektura, Beograd 2000, 477–86.

Слободан Ћурчић

ГРАЧАНИЦА И КУЛТ СВЕТОГ КНЕЗА ЛАЗАРА

Циљ овог чланка је да осветли једну готово непознату епизоду у новијој историји манастира Грачанице. У жижи истраживања је рестаураторска интервенција спроведена у манастирској цркви крајем деветнаестог века. Њени остаци су још били видљиви у току конзерваторских радова изведених шездесетих и раних седамдесетих година прошлог века. Том приликом су рестаураторске интервенције из деветнаестог века биле само делимично забележене, док су друге уклоњене и заувек изгубљене. Рестаураторске интервенције на фрескама биле су у 19. веку поверене сликару, чији се потпис — Михаил Иурокоск Дебрел, заједно са годином 1898 — сачувао у централној куполи манастирске цркве. Важније од ових биле су сликарске интервенције, вероватно истог Михаила, у аркосолијуму у јужном зиду цркве, од којих је сачувана фотографија направљена непосредно пре њиховог уништења. Аркосолијум о коме је реч био је у току радова крајем 19. века у потпуности осликан и обележен натписом, према коме су посмртни остаци кнеза Лазара, после његове смрти (у Косовском боју 1389. г.) били привремено положени у овај гроб, а потом пренети у манастир Врдник — Раваницу на Фрушкој Гори. Мада је неоспорно да садржај овог натписа не одговара историјским чињеницама, он ипак наговештава да натпис није у потпуности без значаја. Сачињен у јеку успона српске националне свести, крајем деветнаестог века, натпис о коме је реч указује на то да ја састављен уз познавање одређеног чињеничног материјала везаног за локалну историју и историју манастира Грачанице. Аутор овог натписа био је највероватније митрополит рашко-призренски, Дионисије, који је преминуо 5. децембра 1900. г. Из других извора је познато да је митрополит Дионисије по сопственој жељи био сахрањен у гробу у коме је ’некада привремено лежао и кнез Лазар’. Култ светог кнеза Лазара, у значајном успону око 1900. г., представља кључну компоненту у стварању овог мита, чија се конструкција састојала од више појединачних елемената, од којих сваки, понаособ садржи трунку историјске истине. Њихов заједнички допринос стога није занемарљив. У разлучивању историјских чињеница од популарне митологије везане за култ светог кнеза Лазара, српска историјска наука је направила огроман напредак у последњих неколико деценија. Истраживања у овом домену се настављају уз допринос широког дијапазона научних дисциплина међу којима историја уметности и архитектуре, као што се види из овог прилога, имају своју улогу.



Fig. 2. Gračanica. Main dome, fresco of the Pantokrator (photo: author)



Fig. 3. Gračanica. Main dome drum base. Inscription with name of painter Mihail (photo: author)



Fig. 4. Gračanica: Arcosolium in S. wall; late 19th c. refurbishing before removal (photo: B. Vulović)



Fig. 5. Gračanica. Arcosolium in S. wall; remains of 14th c. frescoes, present state (photo: author)

Зборник радова Византолошког института XLIV, 2007
Recueil des travaux de l'Institut d'études byzantines XLIV, 2007

UDC: 75.041(495)„13"

MYRTALI ACHEIMASTOU-POTAMIANOU (Athens)

COMMENTS ON THE BILATERAL ICON FROM MYTILINI

The representations on the well-known bilateral icon from Mytilini, Christ Pantokrator on the front and St John the Theologian on the back, were detached in 1960. from the damaged wood and are now two separate icons. The icon of Christ has been dated to the middle or third quarter of the 14th century or to 1370–1380, and that of the Theologian to the late 14th-early 15th century or the second quarter of the 15th century. The conclusion is reached that the two representations are contemporary, date from the third quarter of the 14th century, and are the work of the same painter. This view is based on shared technical and stylistic features and the interconnection of meaning between the figures depicted, which accounts for the difference of character in the way in which the two figures — the divine figure of Christ and the earthly figure of the saint — are rendered.

The formerly bilateral icon from Mytilini with representations of Christ Pantokrator and St John the Theologian on the front and back respectively has long been known to the world of scholarship (fig. 1–4).[1] The icon comes from the church of the Taxiarchs in the village of Kato Tritos on Lesbos. During the conservation of the icon in 1960, the irreparable damage suffered by the wood made it necessary to detach the painted representations and transfer them to new, separate, wooden mountings.[2] Since then, both icons have been kept in the Ecclesiastical and Byzantine Museum of the Metropolis of Mytilini.

---

1 *A. Xyngopoulos*, Η παλαιολόγειος παράδοσις εις την μετά την άλωσιν ζωγραφικήν, εξ αφορμής μιας απολεσθείσης βυζαντινής εικόνος της Ζακύνθου, ΔΧΑΕ II (1960–1961), 87 ff., pl. 41; Byzantine Art, A European Art, Athens 1964, exhibition catalogue, nos. 200, 231 (*P. L. Vocotopoulos*). *K. Weitzmann — M. Chatzidakis — K. Miatev — Sv. Radojčić*, Frühe Ikonen, Sinai, Griechenland, Bulgarien, Jugoslawien, Vienna 1965, XXXV, LXXXVI, fig. 87; *G. Gounaris*, Φορητή εικόνα Χριστού Παντοκράτορος από τη Μυτιλήνη, Κέρνος. Festschrift for Professor Georgios Bakalakis, Thessaloniki 1972, 15 ff., pl. 7.1; *D. Vakirtzis*, Θησαυροί της Λέσβου. Εικόνες Εκκλησιαστικού Βυζαντινού Μουσείου Μυτιλήνης, Mytilini 1989, nos. 2, 4; *P. Vocotopoulos*, Greek Art. Byzantine Icons, Athens 1995, no. 117; *Chr. Baltoyanni*, Εικόνες. Ο Χριστός στην Ενσάρκωση και στο Πάθος, Athens 2003, no. 2, 37 ff., pl. 3.

2 For the condition of the painting before conservation, see *Ph. Kontoglou*, Έκφρασις της Ορθοδόξου Εικονογραφίας, II, Plates, Athens 1960, pl. 142–145. For the conservation method known since the 12th century, which involves transferring the representations from the destroyed wood to a new

The large icon, executed in art of outstanding quality and with dimensions of 107 × 69.5 cm, had its edges cut away for its second use in smaller intercolumnar openings of a templon, as is evident from the cramped position of the figures on the extant surface and the lack of a frame. The representations on both sides have generally been considered works executed at different times. The representation of Christ has been assigned to the third quarter of the 14th century[3] and that of St John the Theologian to the second quarter of the 15th or the late 14th-early 15th century. The view that the two sides are contemporary and should be assigned to the advanced 14th century, which has already been touched upon,[4] will be dealt with in the present article, which is dedicated to my honoured colleague and friend, Gojko Subotić, whose academic interests also extend to portable icons of this period.[5]

An important feature of the bilateral icon from Mytilini is the fact that both representations are painted on a gold ground of the same quality and technique, as is evident from what is preserved. The existence of a gold ground on the rear side, too, a fairly rare phenomenon at the time of the icon, indicates the prosperity of the owner or donor and also his desire to create an expensive, luxurious item. The feeling of luxury is intensified by the use of gold in the halo, on the clavus of the chiton, on the binding of the gospel book held by Christ, and on the part of the name I(HCOY)C [XPICTOC] preserved in a small brown circle at the top left; also on the John's open gospel book, in which the gold binding is visible at the left edge, the thickness of the pages are gold and hatched in the same way as those of the book held by Christ, and calligraphic letters are executed in brown and gold. Their gold--bound books are of the same, impressive size.

If the coincidence of the features mentioned above were due to imitation on the second side, it would still be difficult to account for their similarity in quality, far less the unified painterly treatment at substantial points of the figures depicted. The monumental concept, the manner of the workmanship, the sculptural quality of the faces, and also the harmonious accord of the colours of the garments, all demonstrate the homogeneity of the work and point to the same painter.

Clear similarities in the different faces — the divine face of Christ and the earthly one of the saint — emerge from the exaggerated volume and proportions of the body and from the domination, identical placing and balance of the half-length figures in the space of the icon, from which they are disengaged by the long, strongly outlined curves that bow their shoulders, with intense modelling, dramatic

---

mounting, see *M. Acheimastou-Potamianou*, Τρόποι συντήρησης εικόνων στο Βυζάντιο, ed. *M. Vassilaki*, Byzantine Icons, Art, Technique and Technology. An International Symposium, Athens 1998, Heraklion 2002, 151 ff.

[3] To the middle of the 14th century (Baltoyanni op. cit. (note 1), 40), or to 1370–1380 (*T. Papamastorakis*, Εικόνες 13ου–16ου αιώνα, Εικόνες Μονής Παντοκράτορος, Holy Mountain 1998, 50).

[4] *M. Acheimastou-Potamianou*, Byzantine Art in the Aegean, The Aegean. The Epicenter of Greek Civilisation, Athens 1992, 157, fig. 132, 133; *Kontoglou*, op. cit. (note 2), pl. C, D, 142, 144, dated both representations to the 14th century.

[5] *G. Subotić — J. Simonopetritis*, L'iconostase et les fresques de la fin du XlVe siècle dans le monastère de la Transfiguration aux Météores, CIEB XV, Athens 1976, II, B, Athens 1981, 751 ff; *G.*

lighting and an immediacy of expression that gives them the substance of a living presence. The spontaneous strength, tone and authenticity of the painting, and the advanced approach to the creation of perspective space, attested by the position and interrelation of the hands and gospel book of both figures, also preclude the likelihood that the representation on the second side was adapted to the style of that on the first by a painter of different inspiration and generation.

The hand of the same, excellent, artist is betrayed by the ample, heavy, broad appearance of the figures and the rough relief of the face, the high cheekbones, the narrow, almond-shaped eyes sunk in the shadow of the sockets and of similar colour, shape, and outline, and the hands with their strong wrists, long fingers and prominent joints. It is also betrayed by the force and fullness of expression of their inner world and the luminous lighting of the figures, as though the light were shining on metal; and by the texture, pulse and intensity of the paint brush, which models, lights and animates their aspect — golden in the white flashes of the divinity of Christ, sunburnt in the profound spiritual reflection of John, the "son of thunder".

The different colouring of the flesh, the abrupt lights on the face, and the sharp, brilliant folds that traverse John's garments make their own contribution to the juxtaposition and contrast between his figure and that of Christ, and to the rendering of the inner meaning linking both sides of the icon — the only surviving icon with depictions of Christ Pantokrator and St John the Theologian. This connection is emphasised by the open book, with its significant size and position, held by the Theologian before the middle of his breast, in which the opening words of his gospel flash with gold lettering: ΕΝ ΑΡ/ΧΗ ΗΝ / Ο ΛΟΓΟC. / ΚΑΙ Ο ΛΟ/ΓΟC [Η]Ν/ΠΡΟC ΤΟΝ Θ(ΕΟ)Ν // ΚΑΙ Θ(ΕΟ)C ΗΝ / Ο ΛΟΓΟC. / ΟΥΤΟC ΗΝ / ΕΝ ΑΡΧΗ / ΠΡΟC ΤΟΝ Θ(ΕΟ)Ν. / ΠΑΝΤΑ ΔΙ ΑΥΤΟΥ (εγένετο). ("In the beginning was the Word, and the Word was with God, and the Word was God. The same was in the beginning with God. All things were made by him.") The evangelist proclaims the divine substance of Christ, and the Word of God is in epiphany on the front of the icon, with the apocalyptic, luminous, radiant face, that seems to transmit its brilliance to John on the back.

Light, a dominant element in the interconnection and inspired rendering of the two figures, alludes, through its particular position and use, to the theory of Hesychasm. In its vital painterly function, which points to the second half of the 14th century, a major role is played by gold, used in the background, in Christ's large halo, and in the details of both representations, and characteristically prominent in the gospel books held by Christ and John. The boundless brilliance of the transcendental gold adorns, unites and illuminates the two sides and initiates us into the spiritual and apocalyptic content of the icon.

The unity of concept of the two representations is reflected in the powerful character of the figures, and the ethos and passion of their expression, which are

---

Subotić, Δώρα και δωρεές του δεσπότη Θωμά και της βασίλισσας Μαρίας Παλαιολογίνας, ed. *E. Chryssos*, Proceedings of an International Symposium on the Despotate of Epiros, Arta 1990, Athens 1992, 69 ff.

associated with their monumental size and exaggerated presence and are expressed through the intense modelling and their breathing, lively, luminous lighting. The painted surface, with its bold, rough workmanship, the like of which is rarely found in portable icons, renders the divine and human nature of the persons depicted with the same skill on both sides. They are distinguished in particular by the strong contrasts in the flesh colour, the way in which they are lit, and the treatment of the drapery of the garments: in Christ's himatia, the folds are soft and diffused in shadows and in the Theologian's, restless, with dry, sharp edges rendered at the front of the surface as they are "caught" by the light.

The dating of the icon to the third quarter of the 14th century is suggested by the relationship of the painting on both sides to some fine works preserved mainly on Mount Athos. Specifically, these are icons of the Great Deesis from the templon in the monasteries of Vatopedi[6] and Chelandari,[7] and icons and wall-paintings from the Pantokrator Monastery[8] dated to about 1360, from which the Mytilini icon cannot be far removed in terms of the date of its creation.

The connection has already been noted between Christ and the superb icon of Christ Pantokrator in the Hermitage Museum, St Petersburg, dated to about 1363, from the Pantokrator Monastery, to which it had been presented by the founders Alexios, *megas stratopedarches,* and his brother Ioannis, *megas primikerios.*[9] The iconographic type is identical even in details such as the size and treatment of the gospel book, in which the cross of precious stones on the gold binding has the same shape, and differs only in the reversed position of the book. The Christ of Mytilini holds it opened inwards, just like Christ in another, contemporary bilateral icon from the Pantokrator Monastery,[10] in which the decoration on the binding has a different design. That the Hermitage representation is the closest to the Mytilini Christ is shown, *inter alia,* by the proportions of the body, its breadth and positioning in the space of the icon, the long face with the same features and the rounded beard, and the powerful hands with their sensitive fingers; and also by the diffusion of the light over the flesh, with white highlights of identical shape and arrangement — with a delicate variation of intensity in the Hermitage Christ —, and the dense, gentle and

---

[6] Θησαυροί του Αγίου Όρους, Thessaloniki 1997, exhibition catalogue, nos. 2.21–2.24 (*E. N. Tsigaridas*); *E. N. Tsigaridas*, Φορητές Εικόνες, Ιερά Μεγίστη Μονή Βατοπαιδίου. Παράδοση-Ιστορία-Τέχνη, II, Holy Mountain 1996, 382 ff., fig. 323–326.

[7] *V. J. Djurić*, Über den "Čin" von Chilandar, BZ 53 (1960), 333 ff., pl. VIII–X, XI. 8, XII. 9, XIII. 11, XIV. 13; *D. Bogdanović — V. J. Djurić — D. Medaković*, Chilandar on the Holy Mountain, Belgrade 1978, 108, fig. 81, 82, 84–87; *Vocotopoulos*, op. cit. (note 1), nos. 118–122; Θησαυροί του Αγίου Όρους, op. cit. (note 6), nos. 2.25–2.27 (E. N. Tsigaridas).

[8] *A. Bank*, Byzantine Art in the Collections of Soviet Museums, Leningrad 1985, 25, fig. 281–284; *Vocotopoulos*, op. cit. (note 1), no. 96; *E. N. Tsigaridas*, Τοιχογραφίες και εικόνες της Μονής Παντοκράτορος Αγίου Όρους, Μακεδόνικα., XVIII (1978), 186 ff., pl. 508; *Papamastorakis*, op. cit. (note 3), 43 ff., fig. 9–14.

[9] *Bank*, op. cit.; *Vocotopoulos*, op. cit.; *Papamastorakis*, op. cit., 43 ff., fig. 9.

[10] *Chatzidakis*, Ikonen aus Griechenland, op. cit. (note 1), XXXI, LXXXV, p. 71; Θησαυροί του Αγίου Όρους (note 6), no. 2.20 (*E. N. Tsigaridas*); *M. Acheimastou-Potamianou*, Παρατηρήσεις σε δύο αμφιπρόσωπες εικόνες της μονής Παντοκράτορος στον Άγιον Όρος, ΔΧΑΕ XX (1998), 309 ff., fig. 1; *Papamastorakis*, op. cit. (note 3), 48 ff., fig. 21.

intense expression. The Christ in the Mytilini representation differs in its rough painting style and the meaningful lighting of the apocalyptic face, which contrasts with the milder ethos, nobility and sage refinements of the high-quality art of the Constantinopolitan icon.[11]

The representation of St John the Theologian on the rear is rendered with the same impulsive workmanship. At the time of the icon, the closest parallel to the ample, vigorous figure is provided by the Theologian on the two icons of the Great Deesis in Vatopedi[12] and Chelandari,[13] and in the wall-painting on the Pantokrator Monastery, in which the detail of the unruly tuft of hair on the bald pate[14] is also found. The facial features, especially the eyes, the deep emotion and the reflective expression exhibit greater affinity with the John in the Vatopedi Monastery, while the strong character and the complex, well-knit modelling of the face with firm, lively brushstrokes from which the light gushes, recall the Theologian and other saints in the wall-paintings of the Pantokrator Monastery.[15] The dark-coloured flesh with its diffuse lighting and bright, limited highlights corresponds with figures of saints from the Great Deesis of Vatopedi and Chelandari, where, too, is found the bold use of dark-brown and black in the hair, moustache and beard,[16] which flash with white lights in the John of Mytilini and give him a wild appearance. Similar treatment is also given to the drapery of the himatia, with concise lighting, sharp at the edges,[17] and to the heavy hands, that resemble each other in having a thumb raised[18] and also recall the hands of St Athanasios the Athonite on the second side of the icon of Christ in the Pantokrator Monastery.[19] The main differences in the impressive Mytilini Theologian are the scope of the painting and the intensity with which the similar elements are composed in an icon figure, possibly by a painter who was more familiar with the art of wall-painting.

---

[11] We may note the significant similarity in the modelling with that of the excellent icon of the Descent from the Cross in the Vatopedi Monastery, which also dates from the third quarter of the 14th century (*Tsigaridas*, op. cit. (note 6), 386 ff., fig. 327, 328; *E. N. Tsigaridas — K. Loverdou-Tsigarida*, Ιερά Μεγίστη Μονή Βατοπαιδίου, Βυζαντινές Εικόνες και Επενδύσεις, Holy Mountain 2006, no. 28, fig. 8, 105–112.

[12] *Tsigaridas*, op. cit. 384 ff., fig. 326; Θησαυροί του Αγίου Όρους (note 6), no. 2.24; *Tsigaridas — Loverdou-Tsigarida*, op. cit., ns. 22–27, fig. 93–94.

[13] *K. Weitzmann et al*. Frühe Ikonen, Vienna 1965, LXIX, fig. 200; *Vocotopoulos*, Byzantine Icons (note 1), no. 120.

[14] *Tsigaridas*, Τοιχογραφίες και εικόνες της Μονής Παντοκράτορος Αγίου Όρους (note 8), 190, pl. 7b; *Papamastorakis*, op. cit. (note 3), 44, fig. 11.

[15] *Tsigaridas*, op. cit., pl; 6–8; *Papamastorakis*, op. cit., fig. 11–14.

[16] *Vocotopoulos*, Byzantine Icons (note 1), nos. 121, 122; Θησαυροί του Αγίου Όρους (note 6), nos. 2.22, 2.27.

[17] See also the icon of the Descent from the Cross in the Vatopedi Monastery (op. cit., note 10).

[18] *Vocotopoulos*, op. cit., nos. 121, 122.

[19] *M. Acheimastou-Potamianou*, op. cit. (note 9), fig. 2; *Papamastorakis*, op. cit., fig. 23.

Мартали Ахимасту-Потамијану

РАЗМАТРАЊА О ДВОСТРАНОЈ ИКОНИ СА МИТИЛИНЕ

Представе на познатој двострaној икони са Митилине (Лезбос) — Христос Пантократор на лицу и св. Јован Богослов на полеђини иконе — одвојене 1960. од уништене дрвене подлоге, представљају данас две посебне иконе. Раније су датиране различито: Христова икона у средину или трећу четвртину 14. века, односно у период 1370–1380, а икона Јованова у крај 14. или почетак 15. века, све до друге четвртине столећа. Сматрамо да обе представе ове двостране иконе, јединствене по свом тематском споју, припадају истом времену, трећој четвртини 14. века, и да су дело истог сликара. На овакав закључак указују заједнички елементи технике и уметничког стила, као и узајамност поимања представљених личности, протумачених према различитом карактеру њихових обличја, божанског код Христа и земаљског код светитеља.

Значајну особину иконе, ретку у време њеног настанка, представља сликање обеју представа на златном пољу, са идентичним квалитетом и техником. Обилна употреба злата, као и неке друге појединости, сведочи о благостању власника или донатора и његовој жељи за стварањем скупоценог и луксузног дела.

Сигурне сличности двеју представа проистичу из пренаглашене масе насликаних тела и њихових међусобних аналогија, из начина уметања и положаја у пољу иконе ликова датих у попрсју, који се из њега издвајају дугим и снажним облинама, непосредношћу суштине и драматичном осветљеношћу, што им све даје особине живог присуства. Њихова изворна снага, колорит и оригиналност сликања искључују могућност да је друга, задња страна настала додавањем од стране мајстора другачијег духа и друге генерације. Исту руку једног изузетног уметника одају, осим појединачних стилских елемената, снага и пуноћа изражавања унутрашњег света, метална блиставост, осветљеност облика, потка сликања, покретљивост и снага сликарске четкице која структуира рељефност лика, осветљава и продуховљује његов израз.

Другачије бојење инкарната, изненадна појава светла на лицу и оштри светли набори који пресецају одећу Јованову природно се усклађују, за разлику од „идеализованог" обличја Христовог, у унутрашњем поимању које повезује обе стране иконе. Њихову повезаност наглашава отворена, упадљива по величини и месту књига коју пред собом држи Богослов, на којој златним словима блиста почетак његовог Јеванђеља (Јов., 1, 1–3). Јеванђелиста објављује божански лик Христов, а у обликовању овог открића Реч Божија се на предњој страни исказује као свесветлећи, исијавајући лик који доноси Откровење и као да своју светлост преноси на Јована, на задњој страни.

Светлост, елемент који влада узајамном повезаношћу и продуховљеним прожимањем двају обличја, указује својим посебним местом и употребом на теорију Исихазма. У оновременој сликарској пракси употребљава се позлата која обједињује и осветљава ликове и уводи у садржину духовности и откровења, коју има икона. Сликарево тумачење, које јаким акцентима и смелошћу израде

тешко да има сличности са другим покретним иконама, приказује на обема странама са подједнаким мајсторством и снажним унутрашњим супротностима божанску и људску природу насликаних лица.

За датирање икона у трећу четвртину 14. века говори сликарска веза са значајним делима, сачуваним пре свега на Светој Гори и стављеним у време око 1360. године. Запажена је повезаност представљања митилинског Христа са Христом Пантократором на икони из петроградског Ермитажа, која потиче из светогорског манастира Пантократор и која је настала 1363. године. Осим иконографских елемената, у очи падају лепота тела и усправљеност фигуре на површини иконе, издужено лице са округлом брадом, снажне руке са танким прстима и просипање светлости на инкарнат, са белим потезима кичице.

Са истом снагом и изражајношћу приказан је и Јован. По снази обличја и карактера, најближе међу сличним представама Јована Теолога, али и других личности, су иконе из Ватопеда (нарочито Скидање са крста) и Хиландара, као и фреске из Пантократора.



Fig. 1. Mytilini, Ecclesiastical and Byzantine Museum. Bilateral icon, Christ Pantokrator



Fig 2. Christ, detail of fig. 1

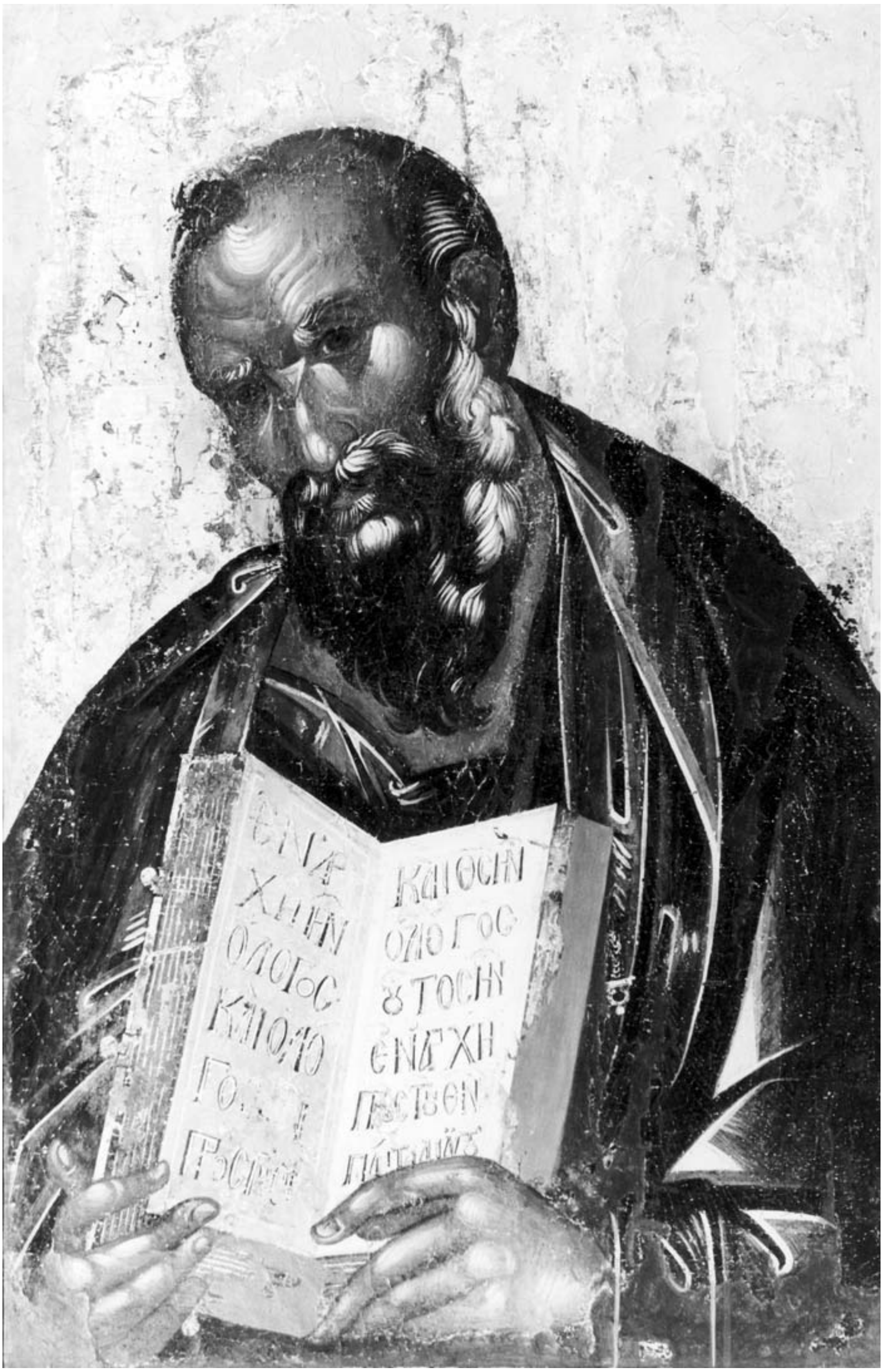


Fig. 3. Mytilini, Ecclesiastical and Byzantine Museum. Bilateral icon, St John the Theologian

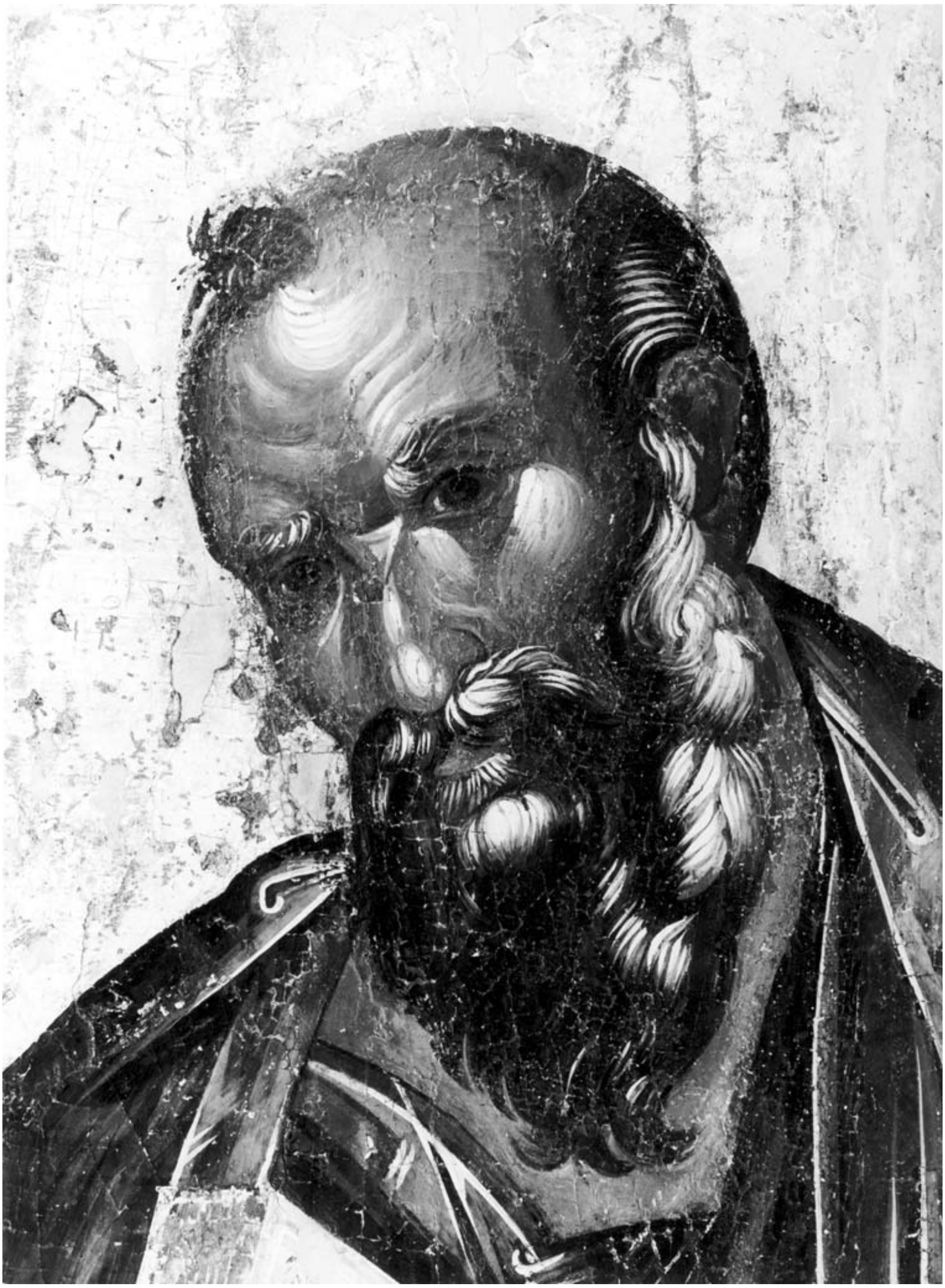


Fig. 4. St John the Theologian, detail of fig. 3.

Зборник радова Византолошког института XLIV, 2007
Recueil des travaux de l'Institut d'études byzantines XLIV, 2007

УДК: 94(497.11)"13/14":929

МАЈА НИКОЛИЋ (Београд)

СРПСКА ДРЖАВА У ДЕЛУ ВИЗАНТИЈСКОГ ИСТОРИЧАРА ДУКЕ

Приповедајући о збивањима која су у другој половини XIV и првој половини XV века задесила умируће Царство Ромеја, византијски историчар Дука пише и о Србији тога доба, на знатно другачији начин него што је то било својствено његовим старијим ученим сународницима. Србија, каква је описана у његовом делу, више није варварска творевина — она је јасно заокружена државна целина, веома богата, а њом владају деспоти чија је титула недвосмислено укључује у хришћанску заједницу народа, додељујући јој, посебно са становишта супротстављања турском надирању, високо и важно место.

Византијски историчар Дука, један од четворице „историчара пада" византијског Царства под власт Османлија, у свом историјском делу бележи важне вести које се тичу историје Србије у другој половини XIV и првој половини XV века. Док се у излагању догађаја друге половине XIV века, готово непотврђених савременим сведочанствима, свакако користио посредним информацијама, о збивањима из XV века је писао у великој мери као њихов савременик. Историчар је рођен вероватно 1400. године, а живео је до 1470. године. Већ 1421. године ступио је у службу ђеновљанског подесте Ђованија Адорна као његов секретар и активни састављач дипломатских писама, између осталог и султану Мурату II. По паду Цариграда 1453. године, већ је у служби Гатилузија са Лезбоса, који му поверавају важне и често непријатне дипломатске мисије. Једна од њих свакако је и предаја данка за Лезбос и Лемнос у име господара ових острва турском султану Мехмеду II, августа 1455. године у Једрену.[1]

[1] *Gy. Moravcsik*, Byzantinoturcica I. Die Byzantinischen Quellen der Geschichte der Türkvölker, Budapest 1958², 126–128; *С. К. Красавина*, Мировоззрение и социально-политические взгляды византийского историка Дуки, ВВ 34 (1973) 97–111; *H. Hunger*, Die Hochsprachliche Profane Literatur der Byzantiner, I, München 1978, 490–494 (у даљем тексту: *Hunger*, Literatur), где је наведен опширан преглед старије и новије литературе посвећене писцу и његовом делу. О Дукиним вестима које се тичу Србије: *М. Динић*, Дукин преводилац о боју на Косову, ЗРВИ 8/2 (1964) 53–67; *J. A. Papadrianos*, L'historien byzantin Doucas et les Serbes, Cyrillomethodianum 1 (1971) 113–120.

Осим што вести овог Византинца драгоцено допуњавају наша знања о историји Србије поменутог доба, оне дају и сликовиту представу о односу снага на Балкану у овом периоду, између некадашњих великих сила југоистока европског континента — Византије, Угарске и Србије, потом Венеције и Ђенове, као заштитника сопствених виталних трговачких интереса на Леванту, те једне нове — Турака Османлија.

Док су прва два поглавља списа практично преглед светске историје, нешто детаљнији од 1261. године, који у приповест уводи историју Турака и њихова освајања у Малој Азији, већ треће поглавље посвећено је знаменитој бици на Косову из 1389. године, чиме се започиње излагање о турском напредовању на Балкану. Дука узима Косовску битку као преломни моменат у потчињавању балканских народа турској власти, истичући да је то после Косова најпре управо задесило Србе.[2]

На почетку се каже да је, пошто је умро Орхан, владар (ὁ ἀρχηγὸς) Турака, његов син и наследник Мурат, овладавши трачким градовима, Једреном и читавом Тесалијом изузев Солуна, те држећи тако готово све земље Ромеја, приспео Трибалима (Τριβαλλοὺς). И пошто је многе од њихових градова и села разорио, а заробљено становништво послао са оне стране Херсона, Лазар, син Стефана, краља Србије (Σερβίας), који је тада краљевао (κραλεύων) Србијом, одлучио је да му се супротстави свом силом која се налазила под његовом влашћу.[3]

Византијски писци често су Србе називали Трибалима. За писце XIV века, Георгија Пахимера, Нићифора Григору, Теодора Метохита и Јована Кантакузина Срби су Трибали. Међутим, владари Трибала су за Пахимера и Григору владари Србије.[4] Писци XV столећа, пре свега Халкокондил и Критовул, искључиво користе тај назив.[5]

У поменутој вести се Дука очигледно угледа на своје претходнике по перу, када каже да су се Турци приближили Трибалима, али да им се супротставља владар Србије који предводи (συναγηοχὼς) сву силу која се налазила под његовом контролом. *Ex silentio* се можда може прочитати да кнез Лазар није предводио само снаге са територије Србије, којом влада, већ и оне са ширег простора на који се простирао његов ауторитет, односно оног који Дука означа-

[2] „Οὗτος (Бајазит) τὴν ἡγεμονίαν ἀναδυσάμενος πρῶτον μὲν Σέρβους μετὰ τὴν πτῶσις Λαζάρου καὶ τοῦ Μουράτ, ὡς λόγος φθάσας ἐδήλωσεν, ὑποτελεῖς καὶ ὑποφόρους πεποίηκεν“, Ducas, Historia Turco-Byzantina (1341–1462), ed. *V. Grecu*, Bucharest 1958, 39 (у даљем тексту: Ducas).

[3] Ducas, 35–37.

[4] Georges Pachymérès relations historiques, ed. *A. Failler*, II, Paris 1984, 453; Nicephori Gregorae Byzantina historia I, ed. *L. Schopenus*, Bonnae 1829, 202; Nicephori Gregorae Byzantina historia III, ed. *I Bekkerus*, Bonnae 1855, 556 (у даљем тексту: Greg. III).

[5] Халкокондил само на једном месту помиње Србију, када, очигледно, за Стефана Душана каже да је ὁ τῆς Σερβίας κράλης, ὁ τῶν Τριβαλλῶν ἡγεμών, Laonici Chalcocandylae historiarum demonstrationes, ed. *E. Darko*, Budapestini 1922, I, 32 (у даљем тексту: Chalc.). То чини по угледу на Нићифора Григору, који на једном месту, мислећи на Стефана Душана, каже ὁ τῶν Τριβαλλῶν ἀρχηγὸς ἐτεθνήκει Κραλὴς Σερβίας (Greg. III, 556). Само на једном месту Халкокондил помиње и Србе (Σέρβους), које Хелени називају Трибалима, Chalc. I, 26. Георгије Сфранцис, напротив, искључиво користи термине Србија и Срби, док термин Трибали не употребљава.

ва као простор на коме се налазе Трибали. Уосталом, зна се да се српски кнез налазио на челу снага које су чинили не само његови, већ и одреди других феудалних господара, као и босанског краља.[6] Писац такође истиче да је, пре него што ће се сукобити са Лазаром и пре него што ће заузети Солун, што се збило 1387. године, Мурат покорио многе градове и села Трибала, а заробљено становништво пребацио у Малу Азију. Познато је да освајање српских области од стране Турака започиње после битке на Марици 1371. године.[7] До 1387. године се под њиховом влашћу налазе, између осталог, Сер (1383), Штип (1385), Софија (1385), Ниш (1386).[8] Стога су Турци до 1387. године под својом влашћу држали делове Македоније, Бугарске и чак уже Србије. За Дуку је то, пак, простор на коме се налазе Трибали. О овим освајањима Дука не приповеда у свом делу, али их помиње уопштено, једном реченицом на неким местима. Овде није сувишно истаћи да се континуитет Дукиног приповедања готово у читавом делу хронолошки прекида тако што писац у представљање одређених догађаја уводи ненајављене екскурсе, на које га наводи тема о којој прича, после чега наставља претходно започето излагање.

Тако он после збивања на Косову приповеда о сукобу Јована Кантакузина и регентства у име малолетног Јована V, који се, као што је познато, збио много пре 1389. године. Започињући приповест о грађанском рату, Дука замера Кантакузину што је поделио Царство и тиме омогућио Турцима да опустоше све земље под ромејском влашћу, али и не само њихове, већ и области Трибала (Τριβαλλῶν), Миза, Албанаца и других западних народа.[9] Писац даље наставља да је Кантакузин склопио пријатељство са краљем (Стефан Душан) и постигао споразум око тврђава, градова и провинција несрећног Царства Ромеја и уместо да их преда ромејским господарима, дао их је у власт варварима, Трибалима и Србима (Τριβαλλούς τε καὶ Σέρβους).[10]

---

[6] Пошто се зет кнеза Лазара, Ђурађ Страцимировић Балшић, тада налазио на страни Турака, мало је вероватно да је учествовао у бици на Косову, али се поуздано зна да је кнежев други зет, Вук Бранковић, био присутан, Историја српског народа, II, Београд 1994, 43 (*Р. Михаљчић*).

[7] Од византијских писаца о томе донекле пише Халкокондил (Chalc. I, 32, 33), приповедајући о Муратовој победи над Трибалима, у бици која једино може бити Маричка битка из 1371. године, после чега султан заузима Сер и пустоши градове Родопа. Chalc. I, 34, 45 такође наводи да су Жарков син Драгаш и Богдан постали Муратови вазали.

[8] *И. Ђурић*, Сумрак Византије. Време Јована VIII Палеолога (1392–1448), Београд 1984, 32; *J. V. A. Fine, Jr.*, The Late Medieval Balkans. A Critical Survey from the Late Twelfth Century to the Ottoman Conquest, Ann Arbor, 1987, 407; *Р. Радић*, Време Јована V Палеолога (1332–1391), Београд 1993, 443; *Љ. Максимовић*, Византија и Турци од Маричке до Косовске битке (1371–1389), Саопштења са научног скупа „Косовска битка — историја и традиција“, САНУ 22–24. јуни 1989, Глас САНУ 378, Одељење историјских наука, књ. 9, Београд 1996, 47. Није на одмет нагласити да су на територији коју дефинишу ови градови живели различити народи. У оквирима Серске области два основна етничка елемента била су грчки и словенски, али је ту било и других етничких група, *Г. Острогорски*, Серска област, Београд 1965, 42. Док словенски елемент у источној Македонији није био доминантан, али је био веома присутан, у западној Македонији, а посебно у области Струмице, живео је велики број Словена, *З. Ђоковић*, Становништво источне Македоније у првој половини XIV века, ЗРВИ 40 (2003) 137, 149, 180.

[9] Ducas, 49.

[10] Ibid. 55.

Када, затим, говори о томе како су Татари после битке код Ангоре 1402. године поступали са заробљеницима, Дука наглашава да је од давнина, не само међу Ромејима, него и међу Персијанцима и Трибалима и Скитима (тако назива Тимурове Татаре), поштован Божански закон, који је, кад је непријатељ исте вере, дозвољавао само пљачку, не и заробљавање нити погубљење ван бојног поља.[11]

Најзад, када говори о Муратовом сукобу са Џунеидом у Малој Азији, Дука каже да је овај династ признао Муратовог стрица Сулејмана за владара Ефеса и Јоније. Сулејман је Џунеида протерао и поменуту област дао на управу τῷ Κελπάξησι ἀνδρὶ Τριβαλλῷ.[12]

Стога, када говори о Трибалима, чини се да Дука под тим подразумева шири етнички простор на Балкану, који очигледно нису чинили само Срби, нити, у крајњој линији, Словени. За њега је и Келпаксис Трибал, иако би се тешко могло рећи да је то име словенског, односно српског порекла. Са друге стране, за њега јасно постоји Србија, држава која је оставила великог трага у делима византијских писаца, посебно од тренутка када је, са становишта Византинаца, узурпирала царство. Удаљен готово читав век од Душановог крунисања за цара, ни Дука ту узурпацију, како ће се видети, не жели да призна. Иако јој у свом „легализму" Дука додељује другачији ранг, он Србију и Србе, како се пре свега називају у његовом делу, нарочито када се излажу догађаји после битке на Косову, сматра важним елементом у борби против Турака.[13] Зато их, прилично прецизно, одваја од осталих Трибала. Овај термин у његовом случају може да означава заправо географски одређени појам који насељавају многи народи, па и Срби. Тај географски простор могу да чине делови Македоније, Бугарске и Србије. У време када живи, Дука није могао да има изражену свест о томе које су од ових области биле део Царства Ромеја, јер у то доба оне то свакако нису. Према његовим речима, Мурат I је, пре него што је заузео Солун, приспео Трибалима и пре него што се сукобио са Лазаром, опустошио многе његове градове и села. Иако писац то изричито не каже, ово се односи управо на поменуте просторе. Не познајући добро прилике времена које му је претходило, он уопштено излаже догађаје и уопштено говори о народима које су ти исти догађаји задесили. Његов циљ је да што пре започне приповест о турским успесима, што и чини, пишући о бици на Косову. Јер, док су се писци XIV века превасходно бавили унутрашњим сукобима у Византији, сврставајући се на једну од сукобљених страна у грађанским ратовима, те тако околне народе и владаре који су узимали учешћа у тим борбама посматрали као варваре, пажња писаца наредног столећа усредсређена је на Турке, а околни народи и владари су постали потенцијални савезници у борби против заједничког иноверног непријатеља.

---

[11] Ibid. 99.

[12] Ibid. 219.

[13] Када Мехмед II, после освајања Цариграда, захтева од деспота Ђурђа да му преда Србију, Дука, чини се, људски ганут свим оним што је задесило њега и његову земљу, каже да је деспот био један прагматичан старац који је већ преживео многе неправде од тиранина, о чему је, сам писац наглашава, често приповедао, Ducas, 395.

У употреби одговарајућих титула, као и о карактеру власти која из њих произилази на одређеној територији, Дука настоји да се покаже као достојни потомак Ромеја, који су првенство у хришћанској хијерархији држава, са ромејским василевсом на челу, сматрали својим ексклузивним правом. Тако он за Лазара, погрешно, каже да је син Стефана, краља Србије (υἱὸς Στεφάνου τοῦ κράλη Σερβίας) те да он тада краљује Србијом (ὁ τότε τὴν Σερβίαν κραλεύων).[14] На другом месту писац објашњава свој став, када каже да се владар Срба дрзнуо да отме власт и назове се краљем. Тај варварски назив, преведен на грчки, значи цар.[15] Овакав став непризнавања царске титуле било ком другом владару, изузев василевсу Ромеја, Дука износи у свом делу прилично доследно. Када на једном месту говори о угарском краљу Жигмунду, он га помиње као τὸν κράλην Οὐγγρίας Σιγισμοῦνδον, ὅς καὶ βασιλεὺς τῶν Ῥωμάνων ὑπῆρχέ τε καὶ ἐλέγετο.[16] Није сувишно подсетити да управо Дука истиче да се последњи византијски владар, Константин XI Драгаш Палеолог, само називао царем, пошто, према пишчевим критеријумима, није био крунисан, те тако његовог брата Јована VIII Палеолога сматра последњим византијским царем.[17]

Када приповеда о првом паду српске државе под турску власт 1439. године, Дука каже да је деспот Ђурађ, видевши своју огољену *деспотовину* (ἰδὼν τὴν αὐτοῦ γυμνωθεῖσαν δεσποτείαν), отишао угарском краљу, надајући се да ће од њега добити помоћ.[18] Чини се да се термин δεσποτεία овде односи не само на врсту власти која проистиче из деспотске титуле, већ можда и на територију којом Ђурађ Бранковић влада.[19] На још једном месту Дука доводи у везу титулу и врсту власти која из ње проистиче.[20] Када су Цариграђани упутили послан-

[14] Ducas, 35. Треба истаћи да Дука, у овој вести, из српске речи *краљ* изводи глагол *краљевати*, који није забележен на неком другом месту у византијским изворима (*Е. Криарас*, Λεξικό της Μεσαιωνικής Ελληνικής Δημώδους Γραμματείας, 1100–1669, τ. 8, Солун 1982, 364 (у даљем тексту: *Криарас*, Λεξικό). Глагол је, иначе, изведен из титуле која никада није постојала у Византији.

[15] „... ὁ τῶν Σέρβων ἀρχηγὸς ἐτόλμησεν ἀναδύσασθαι κράτος καὶ κράλης ὀνομάζεσθαι. Τοῦτο γὰρ τὸ βάρβαρον ὄνομα ἐξελληνιζόμενον βασιλεὺς ἑρμηνεύεται“, Ducas, 49–51.

[16] Ducas, 79. *H. Ditten*, ΒΑΡΒΑΡΟΙ, ΕΛΛΗΝΕΣ und ΡΩΜΑΙΟΙ bei den letzten byzantinischen Geschichtsschreibern, Actes du XIIe Congrès international d'études byzantines, Ochride 10–16 Septembre 1961, Tome II, Beograd 1964, 278, наводи да Дука као присталица уније налази компромисно решење када Жигмунда назива царем „Ромаиа“. Међутим, на другом месту је угарски краљ ὁ ῥὴξ τῆς Οὐγγρίας τὴν βασιλείαν τῶν Ῥωμαίων (Ducas, 343, 4). В. Греку ово место у свом преводу исправља по угледу на место 79, 24, преводећи га као царство „Ромаиа“.

[17] Писац наводи „... πῶς ὁ βασιλεὺς Κωνσταντῖνος, οὔπω γὰρ ἦν στεφθείς, ἀλλὰ οὐδὲ στεφθῆναι ἔμελλε δὶα τὸ προῤῥηθέν, πὴν βασιλέα ἐκάλουν Ῥωμαίων ...“ (Ducas, 237, 293), те у складу са тим изричито бележи да је Лука Нотарас био месазон „ἐν ταῖς ἡμέρας τοῦ ὑστάτου βασιλέως Ἰωάννου τοῦ Παλαιολόγου“ (Ducas, 129), да је цар Манојло II „καταλείψας τὴν βασιλείαν τῷ υἱῷ αὐτοῦ Ἰωάννῃ τῷ ὑστάτῳ βασιλεῖ τῶν Ῥωμαῖων“ (Ducas, 237) и да је Јован VIII „ὕστατος βασιλεὺς χρηματίσας Ῥωμαίων“ (Ducas, 279).

[18] Ducas, 271.

[19] Иако је титула деспота у Византији била искључиво везана за личност која ју је носила (*Б. Ферјанчић*, Деспоти у Византији и јужнословенским земљама, Београд 1960, 208), врста власти која је из ње проистицала, δεσποτεία, означавала је и господарство, власништво, место власти архонта, али и држање територије, *Криарас*, Λεξικο, 26.

[20] Дука термине ὁ δεσπότης и δεσπόζω на многим местима свог дела користи у значењу *господар*, односно *господарити*, те такође и када помиње или призива Господа, односно Исуса Хри-

ство Мехмеду II како би му честитали успон на трон, он се свечано заклео да ће у све дане свог живота бити у миру са Цариградом и деспотом Константином, те свим областима и градовима под његовом δεσποτείαν.[21] За писца је, у складу са његовим схватањем хијерархије држава и народа, турски владар обичан ἡγεμών. Дука помиње да ће цар Јован V предати сину Андронику IV τὴν βασιλείαν, а Мурат I свом сину, кога погрешно назива Кундуз, τὴν ἡγεμονίαν.[22] Он такође помиње и Мурата II као ἡγεμονεύοντα у Амасији.[23] Исто тако, Дука наводи да су Бајазитовог сина Мусу, пошто је прешао у Европу, тамошњи Турци прогласили за владара запада (ἡγεμὼν δύσεως).[24]

Занимљиво је, такође, да Дука угарског краља Жигмунда назива краљем (κράλης) Угарске, али и краљем (ῥὴξ) Саса, те, већ поменуто, царем Романа.[25] За остале западне владаре, али и владара Русије, Дука употребљава тремин ῥὴξ.[26]

Стога би се могло рећи да Дука прави разлику у рангу међу појединим владарима. За њега је цар у Цариграду једини цар Римљана (τῶν Ῥωμαίων). Жигмунду такође признаје титулу цара, али Романа (τῶν Ῥωμάνων), подразумевајући под тим латинске хришћане. Константина XI Драгаша Палеолога писац такође не признаје за цара[27] и његову власт назива деспотовином. У складу са тим се посматрају и Срби — Лазар краљује Србијом, што му доликује, јер Дука, погрешно, сматра да је он син и наследник краља Стефана. Са друге стране, деспот Ђурађ тражи угарску помоћ за своју огољену деспотовину (δεσποτείαν), при чему се чини да писац тако из деспотске титуле коју је српски владар носио изводи власт над територијом којом управља.

Такође треба истаћи да Дука правилно после 1402. године српске владаре назива деспотима.[28]

ста. Овде смо навели само оне примере који ове термине могу да доведу у везу са деспотском титулом коју су извесне личности носиле. Није сувишно поменути и пишчеву вест да Мехмед Освајач, пошто је заузео Цариград, шаље посланике у Србију и тражи од деспота Ђурђа да му преда земљу, обраћајући му се: „ Ὁ τόπος ὅν δεσπόζεις οὐκ ἔστι σός, ἀλλ' οὐδὲ πατρικός, δηλονότι ἡ Σερβία, ἀλλ' ἔστι τοῦ Λαζάρου υἱοῦ τοῦ Στεφάνου", (Ducas, 397). Х. Џ. Магуљас, у свом преводу Дукиног дела на енглески језик, ово место преводи као „my despotic rule", Decline and Fall of Byzantium to the Ottoman Turks by Doucas. An Annotated Translation of „Historia Turco-Byzantina" by *H. J. Magoulias*, Detroit 1975, 257.

21 Ducas, 289.

22 Ibid. 71.

23 Ibid. 163.

24 Ibid. 125.

25 Ibid. 263, 273, 79.

26 Ibid. 79, 133, 259.

27 Дука Константина XI Драгаша пред крај свог дела назива царем, али тек пошто је претходно ставио до знања шта мисли о његовој царској титули, Ducas, 329.

28 Дука је на једном месту непрецизан у том смислу. У вести, у којој извештава како су турски посланици, почетком 1428. године, пошто је Ђурађ Бранковић претходно преузео власт, затражили од њега да преда Србију султану, Дука новог српског владара назива деспотом, иако он у то време није био овенчан овим достојанством (Ducas, 257). Међутим, ова вест представља сумарни приказ догађаја везаних за Србију у времену између краја 1427. и почетка 1433. године, а у том интервалу Ђурађ Бранковић јесте био крунисан за деспота.

Кроз перспективу Дукиног антитурског става могу се посматрати и његови погледи на поједине догађаје и њихове учеснике. Тако је његова наклоњеност црквеној унији била последица схватања да је њено склапање заправо један од начина да Византија себи обезбеди нужну војну помоћ са Запада. Међутим, чини се да је, према простору који јој посвећује у свом делу, као и начину на који о њој говори, Србија могла бити, осим Угарске, и уздања у помоћ са запада, тј. у унију, једини стожер антитурског деловања на Балкану. Из Дукиних вести се може запазити да је Србија, иако неупоредиво слабија него у доба моћног Душановог царства, заправо била једина преостала, иоле заокружена државна целина на полуострву. Писац на много места свог дела наглашава богатства Србије, а тиме и њених деспота.

Готово на самом почетку Дука каже да је Бајазит после Косова узео „довољно сребрних таланата из рудника Србије".[29] Када је Мурат II преговарао са деспотом Ђурђем о браку са његовом ћерком Маром, пита се Дука ко би могао да представи колико је само узео „златних и сребрних таланата". Томе придодаје и вест да деспот, уз Муратову дозволу, започиње зидање Смедерева.[30] Подухват подизања града никада није лак посао, а када се има у виду да је деспот Ђурађ Бранковић тзв. Мали град смедеревске тврђаве подигао за само две године, то такође може доста да говори о економској моћи српског владара. Када Фадулах, везир и лош саветник Мурата II, наговара господара да заузме Србију, и он истиче добар положај земље, а посебно Смедерева, те вечно набујале изворе сребра и злата, помоћу којих ће Турци не само покорити Угарску, него ће напредовати чак до Италије.[31] Срби су се, пошто је Мехмед II заузео Цариград, обавезали да плаћају годишњи данак од 12 хиљада златника, више него деспоти Мистре, господари Хиоса, Митилене и трапезунтски цар. Већ 1454. године деспотови људи доносе Мехмеду II данак, уз задатак да откупе заробљенике и врате их у Србију, што је и учињено.[32] Да све то није био само Дукин утисак, најбоље сведочи ванредан Критовулов опис Србије:

„*Њено највеће преимућство, у којем превазилази друге земље, јесте што производи злато и сребро… Они се копају свуда по овој области, која има добре наслаге подједнако злата и сребра, боље него оне у Индији. Заиста је земља Трибала у овом смислу била срећна од почетка и поносила се својим богатством и својом моћи. То је било краљевство са многим напредним градовима и јаким и неосвојивим тврђавама. И било је богато у војницима и војскама, као и у доброј опреми. Имала је и становнике најфинијег рода и отхранила је многе младиће са снагом одраслог човека. Дивили су јој се и била је славна, али су јој такође и завидели, тако да не само да је било многих који су је волели, него и оних који су радили против ње.*"[33]

---

29 Ducas, 39.

30 Ibid. 257.

31 Ducas, 261.

32 Ibid. 395.

33 Critobuli Imbriotae Historiae, ed. *R. D. Reinsch*, Berlin, New York 1983, II, 95, 96; History od Mehmed the Conqueror by Kritovoulos, translated by *C. T. Riggs*, Princeton University Press 1954, 99–100.

Стога није ни чудо што се Георгије Сфранцис на једном месту у својим Мемоарима жали да хришћани нису послали никакву помоћ Цариграду, посебно љут на „бедника од деспота који није узимао у обзир чињеницу да када се једном глава уклони, нестају и удови“.[34]

Може се стога рећи да је Дука Србију посматрао као ретко преосталог и иоле моћног савезника у супротстављању турском надирању, пре свега истичући њене економске потенцијале. Србија се јасно издваја као државна творевина, док највећи део остатка полуострва чине народи које Дука, чини се, не раздваја прецизно. Јер, према његовом схватању, из титуле владара проистиче и његова власт над одређеном територијом, а та титула, у овом случају деспотска, прва по значају иза царске, одређивала је и ранг у хијерархији држава. И ове вести сведоче да је византијска црквено-државна теорија била жива не само до саме пропасти Царства, већ да је постојала и у свести људи који су надживели његов пад.

Maja Nikolić

THE SERBIAN STATE IN THE WORK OF BYZANTINE HISTORIAN DOUCAS

While the first two chapters of Doucas's historical work present a meagre outline of world history — a sketch which becomes a little more detailed from 1261 on, when the narration reaches the history of the Turks and their conquests in Asia Minor — the third chapter deals with the well-known battle of Kosovo, which took place in 1389. From that point on, the Byzantine historian gives much important information on Serbia, as well as on the Ottoman advances in the Balkans, and thus embarks upon his central theme — the rise of the Turks and the decline of Byzantium. Doucas considers the battle of Kosovo a key event in the subjugation of the Balkan peoples by the Turks, and he shows that after the battle of Kosovo the Serbs were the first to suffer that fate.

---

[34] Georgio Sfranze Cronica, ed. *R. Maisano*, Roma 1990, 136. Сфранцисове оптужбе донекле оповргавају два, до данас сачувана, натписа, која сведоче да је деспот Ђурађ Бранковић 1448. године финансирао обнову цариградских бедема — јужног дела, са стране Мраморног мора и северног краја западног дела бедема, о чему је надахнуто писао *Ст. Новаковић*, Деспот Ђурађ Бранковић и оправка Цариградског града 1448. године, Глас СКА 22 (1890) 1–12. Тешко да овај историчар, врло близак тројици последњих византијских царева, о томе није био обавештен, с обзиром да се у то време налазио у византијској престоници. Јер, његово дуже одсуство започеће на пролеће 1449. године, путовањем у Трапезунт и Грузију, *Hunger*, Literatur, 495. Према свему реченом, а посебно у односу на општи утисак који су Византинци у то доба имали о Србији, јасно видљив кроз дела поменутих историчара, чини се да се од српског деспота очекивало и више, нарочито одсудне 1453. године.

At the beginning, Doucas says that after the death of Orhan, the ruler (ὁ ἀρχηγὸς) of the Turks, his son and successor Murad conquered the Thracian towns, Adrianople and the whole Thessaly, so that he mastered almost all the lands of the Byzantines, and finally reached the Triballi (Τριβαλλοὺς). He devastated many of their towns and villages, sending the enslaved population beyond Chersonesus, until Lazar, son of King Stefan of Serbia (Σερβίας), who ruled (κραλεύων) in Serbia at that time, decided to oppose him with all the might he could muster.

The Serbs were often called Triballi by Byzantine authors. For the fourteenth century writers Pachymeres, Gregoras, Metochites and Kantakouzenos the Serbs were Triballi. However, Pachymeres and Gregoras refer to the rulers of the Triballi as the rulers of Serbia. Fifteenth century writers, primarily Chalcondyles and Critobulos, use only that name. It seems, nevertheless, that Doucas makes a distinction between the Triballi and the Serbs.

As it is known, the conquest of the Serbian lands by the Turks began after the battle on the river Marica in 1371. By 1387. the Turks had mastered Serres(1388), Bitola and Štip (1385), Sofia (1385), Niš (1386) and several other towns. Thus parts of Macedonia, Bulgaria and even of Serbia proper were reduced by the Turks by 1387. For Doucas, however, this is the territory inhabited by the Triballi.

After the exposition of the events on Kosovo, Doucas inserts an account of the dispute of John Kantakouzenos and the regency on behalf of John V, which had taken place, as it is known, long before 1389. At the beginning of his description of the civil war, Doucas says that by dividing the empire Kantakouzenos made it possible for the Turks to devastate not only all the lands under Roman rule, but also the territories of the Triballi, Moesians and Albanians and other western peoples. The author goes on to narrate that Kantakouzenos established friendly relations with the king, Stefan Dušan, and reached an agreement with him concerning the fortresses, towns and provinces of the unlucky Empire of the Romaioi, so that, instead of giving them over to the Roman lords, he surrendered them to barbarians, the Triballi and the Serbs (Τριβαλλούς τε καὶ Σέρβους).

When he speaks later how the Tatars treated the captives after the battle of Angora in 1402, Doucas points out that the Divine Law, honoured from times immemorial not only among the Romaioi, but also among the Persians, the Triballi and the Scythians (as he calls Timur’s Tatars), permitted only plunder, not the taking of captives or any executions outside the battlefield when the enemy belonged to the same faith.

Finally, when he speaks of the conflict between Murad II and Juneid in Asia Minor, Doucas mentions a certain Kelpaxis, a man belonging to the people of the Triballi, who took over from Juneid the rule over Ephesus and Ionia.

It seems, therefore, that Doucas, when he speaks of the land of the Triballi, he has in mind a broad ethnical territory in the Balkans, which was obviously not settled by the Serbs only or even by the Slavs only. According to him, Kelpaxis (Κελπάξησις) also belonged to the Triballi, although the name can hardly be of Slavonic, i.e. Serbian origin. On the other hand, he is definitely aware of Serbia, a state which had left substantial traces in the works of Byzantine authors, particularly from

the time when it usurped (according to the Byzantine view) the Empire. Writing a whole century after Dušan's coronation as emperor, Doucas is not willing, as we shall see later, to recognize this usurpation. Although he ascribes to Serbia, in conformity with the Byzantine conception of τάξις, a different rank, he considers Serbia and the Serbs, as they are generally called in his work (particularly when he describes the events after the Battle of Kosovo) an important factor in the struggle against the Turks. Therefore he makes a fairly accurate distinction between the Serbs and the other Triballi. In his case, the term may in fact serve as a geographical designation for the territory settled by many peoples, including the Serbs.

When he uses specific titles and when he speaks of the degrees of authority conveyed by them in individual territories, Doucas is anxious to prove himself a worthy scion of the Romaioi, who considered that they had the exclusive right to the primacy in the Christian hierarchy with the Roman emperor at its top. He makes distinctions of rank between individual rulers. The Emperor in Constantinople is for him the only emperor of the Romans (βασιλεύς τῶν Ῥωμαίων). King Sigismund of Hungary is also styled emperor, but as βασιλεύς τῶν Ῥωμάνων, meaning Latin Christians. The last Byzantine emperor Constantine XI Dragaš Palaleologus is not recognized as an emperor, and the author calls his rule a despotic rule (δεσποτεία). He has a similar view of the Serbs. Thus he says, erroneously, that Lazar was the son of King Stefan of Serbia (υἱὸς Στεφάνου τοῦ κράλη Σερβίας) and that he ruled Serbia at that time (ὁ τότε τὴν Σερβίαν κραλεύων). Elsewhere, Doucas explains his attitude and says that ὁ τῶν Σέρβων ἀρχηγὸς ἐτόλμησεν ἀναδύσασθαι κράτος καὶ κράλης ὀνομάζεσθαι. Τοῦτο γὰρ τὸ βάρβαρον ὄνομα ἐξελληνιζόμενον βασιλεὺς ἑρμηνεύεται. Lazar exercises royal power (κραλεύων) in Serbia, which is appropriate, for the author thinks erroneously that Lazar was the son and successor of King Stefan Dušan. It is significant that he derives the werb κραλεύω from the Serbian title "kralj", i.e. from the title which never existed in the Byzantine Empire. Moreover, there is no mention of this werb in any other Byzantine text. When he narrates how Serbia fell under the Turkish rule in 1439, Doucas says that Despot Djuradj Branković, seeing his ravaged despotate (δεσποτείαν), went to the King of Hungary, hoping to get aid from him. There can be no doubt that the term δεσποτεία here refers to the territory ruled by Despot Djuradj Branković. Doucas correctly styles the Serbian rulers after 1402 as despots.

The space he devotes to Serbia in his work, as well as the manner in which he speaks of it, seems to indicate, however, that he regarded it, together with Hungary, as a obstacle of the further Turkish conquests in the Balkans. Doucas's text indicates that Serbia, though incomparably weaker than in the time of Dušan's mighty empire, was in fact the only remaining more or less integral state in the Peninsula. The riches of Serbia and, consequently, of its despots, is stressed in a number of passages. Almost at the very beginning Doucas says that Bayezid seized "a sufficient quantity of silver talents from the mines of Serbia" after the Battle of Kosovo.

When Murad II conducted negotiations with Despot Djuradj for his marriage with the Despot's daughter Mara, Doucas writes, no one could guess how many "gold and silver talents" he took. Doucas also says that the Despot began to build the

Smederevo fortress with Murad's permission. The building of a fortress has never been an easy undertaking, and if we bear in mind that Despot Djuradj built the part of the Smederevo fortress called "Mali Grad" (Small fortress) in two years only, we realize that his economic power was really considerable. When Fadulah, the counsellor of Murad II, sought to persuade his lord to occupy Serbia, he stressed the good position of the country, particularly of Smederevo, and the country's abundant sources of silver and gold, which would enable Murad not only to conquer Hungary, but also to advance as far as Italy. After Mehmed II captured Constantinople, the Serbs undertook to pay an annual tribute of 12.000 gold coins, more than the despots of Mistra, the lords of Chios, Mitylene or the Emperor of Trebizond. Already in 1454 the Despot's men brought the tribute to Mehmed II and also ransomed their captives. Critobulos's superb description of Serbia is the best testimony that this was not only Doucas's impression:

"Its greatest advantage, in which it surpasses the other countries, is that it produces gold and silver... They are mined everywhere in that region, which has rich veins of both gold and silver, more abundant than those of India. The country of the Triballi was indeed fortunate in this respect from the very beginning and it was proud of its riches and its might. It was a kingdom with numerous flourishing towns and strong and impregnable fortresses. It was also rich in soldiers and armies, as well as in good equipment. It had citizens of the noblest rank and it brought up many youths who had the strength of adult men. It was admired and famous, but it was also envied, so that is was not only loved of many, but also disliked by many people who sought to harm It".

It is no wonder that George Sphrantzes once complains that Christians failed to send aid to Constantinople and that he singles out for particular blame that "miserable despot, who did not realize that once the head is removed, the limbs, too, disappear".

It may be said, therefore, that Doucas regarded Serbia as one of the few remaining allies of at least some ability to stem the Turkish advances, and that this opinion was primarily based on its economic resources. Serbia was clearly distinguished as a state structure, as opposed to most of the remaining parts of the Peninsula, inhabited by peoples which Doucas does not seem to differentiate precisely. According to him, the authority over a particular territory issued from the ruler's title, the title of despot, which was first in importance after the imperial title, also determined the rank of Serbia in the Byzantine theory of hierarchy of states. Doucas's testimony also shows that this theory not only endured until the collapse of the Empire, but that it also persisted even in the consciousness of the people who survived its fall.

Зборник радова Византолошког института XLIV, 2007
Recueil des travaux de l'Institut d'études byzantines XLIV, 2007

УДК: 75.052:271.222(497.2)„14"]:001(497.11)

ЕЛКА БАКАЛОВА (София)

СРЪБСКИТЕ УЧЕНИ ЗА МОНУМЕНТАЛНАТА ЦЪРКОВНА ЖИВОПИС ОТ XV ВЕК В БЪЛГАРИЯ

Статията представлява кратка история на проучвнията от края на XIX в. до днес върху паметниците от XV век на територията на съвременна България. Специално са разгледани приносите на сръбските учени М. Валтрович и Д. Милутинович от 1878 г., на С. Радойчич, В. Джурич и най-вече на Г. Суботич от втората половина на XX век. Изтъква се ролята им за акцентиране значението на важни художествени центрове на Балканите като Костур, Охрид и Кратово, както и за изясняване на Балканския контекст на значими стенописни аснамбли като тези в църквите „Св. Георги" Кремиковския манастир, „Св. Богородица" в Драгалевския манастир, „Св. Димитър" в Бобошево, „Св. Петър и Павел" в метоха Орлица на Рилския манастир и др.

Паметниците на българското религиозно изкуство от „тъмните векове" (XV–XVI в.) на османското владичество са сред най-малко известните, най-слабо проучените и най-застрашените. Църквите, в които това изкуство се запазва и развива, с лека ръка бяха наричани до неотдавна от някои български историци „чужди молитвени домове"[1] и често пренебрегвани при отделянето на средства за реставрация. Но интересът към тях всъщност датира от времето непосредствено след Освобождението на България от османско владичество и е изявен чрез първите документални данни, събирани за българските паметници най-вече от чуждестранни историци и археолози като К. Иречек, Я. Шафарик, К. Шкорпил и др.[2] Към същото това време се отнася и дейността на сръбските архитекти Михаило Валтрович и Драгутин Милутинович, които са натоварени от Сръбското научно дружество да заснемат редица средновековни църкви в Сърбия. В 1878 г. на територията на „новоосвободените земи", както тогава ги наричат, те документират в акварели църквата на манастира „Св. Архангели" в Трън и църквата „Св. Богородица" в Мисловщица — и двете от XV век, днес на

[1] *Н. Генчев*, Българската култура XV–XlX в. София 1988. Вж. по-специално: Част l. гл. 4 „Проблеми на българското изкуство", 136.

[2] Най-важни са данните, събрани у К. Иречек. (*К. Иречек*, Княжество България, ч. II, Пътувания по България, Пловдив, 1899).

територията на съвременна България.[3] Особено ценен за нас остава акварелът на църквата в Мисловщица, която днес е почти разрушена, а голяма част от живописта безвъзвратно изгубена.

През двадесетте и тридесетте години на двадесетия век изследователският интерес в България е насочен най-вече към проблемите на византийското и българското средновековно изкуство, което се изучава предимно от сътрудниците на Народния музей. Директорите на музея Богдан Филов (1910–1920) и Андрей Протич (1920–1928) проявяват личен интерес към тези проблеми, реализирани във важни публикации. През 1919 г. в Берн на немски език (отпечатано на български едва през 1924 г.) излиза първият обобщаващ труд върху старото ни изкуство — „Старобългарското изкуство" на Богдан Филов, който се основава върху трудовете на наши и чуждестранни историци, археолози, етнографи. Б. Филов специално отделя в книгата си дял за архитектурата и живописта „в епохата на турското владичество", но казава, че „Додето *почти от целия XV век не притежаваме нищо по-значително* (курсивът е мой — Ел. Б.), за XVII и XVIII век разполагаме с един извънредно богат материал."[4] Въпреки това, той споменава от датираните паметници стенописите в църквицата „Св. Димитър" в Бобошево, като по-голямо внимание отделя на стенописите в Кремиковския (като дори включва цветна акварелна репродукция на ктиторската композиция) и Погановския манастири.[5]

Андрей Протич, който същевременно е и известен художествен критик, също така се занимава с предимно стилови проблеми на някои паметници[6] от същия период и тъкмо нему принадлежи характеристиката „денационализация" за българското изкуство от епохата на османското владичество.[7] Но липсата на последователен историзъм в подхода към разглежданите явления до голяма степен обезценява резултатите от неговите усилия.

Заедно с тези учени работи и младият Андре Грабар — руски емигрант, възпитаник на Петербургския университет, — който е назначен в Народния музей (от януари 1920 до октомври 1922 г.) като „командирован на занятия" (длъжност за млад учен). Възложено му е да работи върху каталог на експонатите от средновековния отдел на музея и да състави фишове за оригиналните фрескови фрагменти, както и за копията на фреските (общо 106),

---

[3] *Л. Мишковић-Прелевић*, Рад Драгутина Милутиновића и Михаила Валтровића на снимању средњовековних споменика у Србији, Излози Српског ученог друштва — Истраживања српске средњовековне уметности 1871–1884, каталог Галерије САНУ 34, Београд 1978, 51, сл. 189, 190, 193; М. Валтровић Д. Милутиновић, Старине пиротског подручја, изд. *Б. Лилић*, Пирот и околина у списима савременика од XV до почетка XX века, Пирот 1994, 150–151. Най-новото изследване за двамата архитекти не ми беше достъпно.

[4] *Б. Филов*, Старобългарското изкуство, София 1924 (1993), 77

[5] *Ibidem,* 77–80.

[6] *А. Протич*, Югозападната школа в българската стенопис XIII–XIV в., Сборник в чест на Васил Златарски, София 1925, 291–342; *А. Протич*, Един портрет модел за българските майстори през XV–XVIII век, Годишник на Народния Музей IV (1922–1925) 1926, 218–236.

[7] *А. Протич*, Денационализация и Възраждане на нашето изкуство от 1393 до 1879 г., Сборник България 1000 години, София 1930, 383–440.

и за иконите (80).[8] Грабар започва също така да документира средновековните стенописи в цялата страна, които дотогава са известни само откъслечно. В статии и отчети за командировки из страната младият учен не само документира важни паметници на старобългарското изкуство, но и преосмисля значението им като ги съпоставя с паметниците на византийското и средновековното изкуство на другите православни народи.

Капиталното изследване на А. Грабар „Религиозната живопис в България", отпечатано на френски език в Париж през 1928 г.,[9] систематизира всички известни тогава паметници на старобългарската живопис, голяма част от които самият автор въвежда в научно обръщение. Той подробно анализира иконографията и стила на тези паметници и изгражда първата ярка панорама на средновековната ни живопис — този най-представителен вид изкуство в православния свят. В своето изследване А. Грабар се опира върху най-добрите за времето си методологически традиции на руската византоложка школа (на Н. Кондаков и Д. Айналов), на която той като възпитаник на Петербургския университет дължи цялостното си професионално изграждане.

В своя труд А. Грабар вече отделя специална глава за религиозната живопис от XV век.[10] Паметниците, които включва са много повече на брой, разгледани са възможно най-подробно с използване на всички достъпни тогава сведения. Разбира се, той включва преди всичко паметниците с ктиторски надписи и точни датировки. Грабар пръв разглежда стенописите в църквата „Св. Богородица Витошка" в Драгалевския манастир, както и стенописите в църквата „Св. Петър и Павел" в метоха Орлица на Рилския манастир. Специално внимание е отделено също така на стенописите в църквата „Св. Георги" в Кремиковския манастир и на църквата „Св. Димитър" в Бобошево, която беше само спомената у Филов. Изследванията на А. Грабар върху тези паметници и днес са основа за всяко ново проучване.

Трябва да отбележим, че той отнася към XV в. още два паметника — стенописите в църквата „Св. Никола" в Калотина и в църквата „Св. Петър и Павел" в Търново. По-новите проучвания на тези стенописи в контекста на балканското изкуство от епохата доведоха до сигурното датиране на църквата в Калотина от XIV в.[11] Що се отнася до втория — основен — слой стенописи в църквата „Св. Петър и Павел" в Търново — споровете около датирането им в XV или XVI в. все още пордължават.[12]

---

[8] За дейността на А. Грабар в България вж. по-подробно: *Грабар, Андрей Николаевич*. Автобиографичен очерк, Изкуство *7* (1986), 20–28. Вж. също *Е. Бакалова,* Приносът на Андре Грабар към методологията на съвременното изкуствознание, Изкуство 7 (1986), 29–30; *eadem*, Вклад Андрея Грабара в развитие методологии современного искусствознания, Древнерусское искусство. (Византия и Древняя Русь: К 100-летию А. Н. Грабара), Санкт-Петербург 1999, 52–59.

[9] *A. Grabar,* La peinture religieuse en Bulgarie, Paris 1928.

[10] *A. Grabar,* Chapitre VII. Peintures du XVe siècle en Bulgarie occidentale, ibidem, 288–336.

[11] *G. Gerov, As. Kirin*, New Data on the Fourteenth-Century Mural Painting in the Church of Sveti Nikola (St. Nicholas) in Kalotina, Zograph 23 (1993–94), 51–64.

[12] Тезата за принадлежността на втория основен живописен слой към изкуството на XV в. се поддържа от : *A. Grabar*, La peinture religieuse en Bulgarie, Paris 1928, 278–279, Pl. XLVIII; *H.*

В края на 40-те и началото на 50-те години на XX век важно значение имат трудовете на Н. Мавродинов, най-ранният от които „Старобългарската живопис“ е издаден в 1946 г. Главата, посветена на XV век в тази книга е озаглавена „Последният голям стил на старобългарската живопис“, но единственият паметник, който според Мавродинов представлява този „голям стил“ са стенописите в църквата „Св. Петър и Павел“ в Търново.[13] Именно те са за него „едно изключение от общия упадък“, а всички останали авторът отминава с категорична пренебрежителна оценка: „Събужда се полека и живописта — бедна — несръчна живопис — наивна и суха. Ние няма да се занимаваме с нейните многобройни паметници.“[14]

Определено нов етап в изследванията и оценката както на цялото българско изкуство от епохата на османското владичество, така и специално на XV век, бележат трудовете на Атанас Божков, който започва да публикува изследванията си в края на 60-те години на XX век. На паметниците от XV век този автор отделя специално внимание и ги разглежда от различни аспекти в редица свои изследвания — както частни публикации, така и обобщаващи трудове с по-популярен характер. Акцентирайки факта, че почти всички стигнали до нас паметници на църковното изкуство от XV век датират от последните тридесет години на века, Ат. Божков ги разглежда под поетичното заглавие *Краят на неизживяното българско кватроченто*[15] Той е и първият изследовател, който се занимава конкретно с връзките между българското и румънското изкуство през XIV–XVII век.[16] По същото време започват да се появяват и публикациите на младия тогава реставратор и изкуствовед Любен Прашков.

Мавродинов, Старобългарската живопис, София 1946, 179–188; *А. Божков*, Стенописите в църквата „Св. Петър и Павел“, Изкуство 9 (1963) 28–36; *idem*, Търновската художествена школа, София 1985, 233–245; *Л. Прашков,* История на България, Т. 4, София 1983, 322–323; *З. Ждраков*, За западната иконография на св. Христофор от църквата „Св. св. Петър и Павел“ в Търново, Изкуство 9–19 (1990) 42–47; *Idem*, Стенописите в църквата „Св. Петър и Павел“ в Търново от XV век и критската живопис в светлината на новите проучвания, Проблеми на изкуството 4 (1991) 50–56; *Idem*, Отражение на флорентинската уния в Търновград, Католическата духовна култура и нейното присъствие в България, София 1992, 198–212; *З. Ждраков*, Патронната сцена на църквата „Светите Първоапостоли Петър и Павел“ във Велико Търново, Търновската художествена школа 5, Велико Търново 1994, 697–710; *Idem,* Монументалната живопис в Атон през XV век и стенописите на църквата „Св. св. Петър и Павел“ в Търново, изд. *В. Гюзелев*, Светогорска обител Зограф, Т. 1, София 1995, 113–118; *idem*, За иконографията на „Христос в гроба“ през XV век: две изображения от Кутлумуш и Търново, Светогорска обител Зограф, Т. 2, София 1996, 259–265.; *Idem,* Апокрифен текст за второто пришествие от стенописите на търновската катедрална църква „Св. Апостоли“, Paleobulgarica XXIII (1999) 4, 90–95. Датировката XVI в. приемат П. Стефанов (*P. Stefanov*) и Г. Геров, който привежда аргументи в полза на датироката от първата четвърт на столетието: *P. Stefanov*, The Frescoes of the Peter and Paul's Church in Veliko Tarnovo, Paleobulgarica XVI (1992) 58–73; *Г. Геров*, Западни влияния в паметниците на монументалната живопис от XV–XVII век по българските земи, изд. *В. Гюзелев, А. Милтенова,* Средновековна християнска Европа: Изток и Запад. Ценности, традиции, общуване, София 2002, 638–665.

[13] *Н. Мавродинов,* Старобългарската живопис. София 1946, 177–193

[14] *Ibidem*, 178.

[15] *А. Божков*, Краят на неизживяното българско кватроченто (продължение). Изкуство, 1967, 2, 37–46. Ср. *A. Bozhkov*, La peinture bulgare des origins au XIXe siècle, Recklinghausen 1968.

[16] *А. Божков*, Към въпроса за взаимните връзки между българското и румънското изкуство през XVI–XVII век, Известия на Института за изобразителни изкуства, VII, 1964, 82–86.

* * *

Втората половина на XX век донася още много нови гледни точки върху българските паметници от XV век в трудовете на чуждестранни изследователи от балканските страни. Този факт е свързан определено с нарастващия интерес към изкуството от т. нар. поствизантийски период във всички тези страни. Водещи в това отношение са трудовете на гръцкия византолог Манолис Хатзидакис.[17] Той въвежда изцяло нова проблематика, едва докосвана от изследователите преди него. По-нататъшно развитие на тази проблематика намираме в книгата на М. Гаридис върху поствизанийската живопис на Балканите.[18] Поставят се нови проблеми за взаимодействията между изкуството на източна и западна Европа през периода XV–XVII век, за работата и влиянието на изтъкнати майстори като Теофан Критски, например. Поставя се въпроса за взаимните влияния, за наличието на художествени школи или центрове на Балканите, които определят развитието на изкуството в различни региони и т. н.

Именно понятията художествена „школа“ или „център“ са едновременно и най-употребяваниите и най-дискутираните през последните тридесет години. Без да се спираме подробно върху еволюцията на тези понятия в специализираната литература, ще пирпомним, че първото означава „национална“ или „регионална“ школа, т. е. група паметници, обединени оп етнически или териториален признак. Понятието „национална“ школа[19] е отдавна забравено, а понятието „регионална“ все още се използва, например, в известните трудове на докторантите на Белградския университет Ц. Грозданов и Г. Суботич за Охридската живописна школа, съответно през XIV и XV век.[20] При тях това понятие означава група паметници или зографи, свързани не само с обща територия, но и с обща тематика, стилови и технически похвати, които се проявяват във всички (или няколко) етапа на нейната историческа еволюция. Напоследък, обаче, понятието „школа“ е почти изцяло заменено от понятието „център“, като например, в двете книги на Т. Папазотис за стенописите и иконите на Верия (Бер), като Верия се разглежда като художествен център, играл определена роля в пордължение на няколко столетия.[21] През последните три десетилетия и в

[17] *M. Chatzidakis*.Aspects de la peinture religieuse dans les Balkans (1300–1550), *M. Chatzidakis*, Etudes sur la peinture postbyzantine, London 1976, 187–193.

[18] *M. Garidis*, La peinture murale dans le monde orthodoxe après la chute de Byzance (1450–1600) et dans les pays sous la domination etrangère. Athènes 1989.

[19] Понятието „национална“ школа е използвано още от патриарсите на нашата наука (вж. например, *G. Millet*, Ecole greque dans l’architecture byzantine, Paris 1916; В. Лазарев, Константинополь и национальные школы в свете новых открытий, Византийский временник XVII (1961), 93–104). Последният, който отстоява значимостта на това понятие е В. Лазарев на XIV международен конгрес на византолозите в Букурещ през 1971 г. (Вж. *В. Лазарев,* Выступление на XIV Международном конгрессе византинистов по докладу М. Хатзидакиса о живописи XIV в., *В. Лазарев,* Византийское и древнерусское искусство. Москва 1978, 38–40).

[20] *Ц. Грозданов,* Охридското зидно сликарство од XIV век, Охрид 1980; *Г. Суботић,* Охридска сликарска школа XV века, Београд 1980.

[21] *Θ. Παπαζώτος,* Βυζαντινές εικόνες της Βέροιας. Εκδ. Ακρίτας, Νέα Σμύρνη 1995, 55. Cf. *Θ. Παπαζώτος,* Η Βέροια και οι ναοί της (11ος–18ος αι.). Ιστορική και αρχαιολογική σπουδή των μνημείων της πόλης. Αθήνα 1994, passim.

руската изкуствоведска медиевистика все повече се налага понятието „център“.[22] И въпреки, че у някои автори понятието „школа“ и „център“ се покриват (напр. у Ат. Божков, който назовава уводната глава на книгата си „Средновековният Търновград — център на художествена школа“[23]) понятието „център“ е много по-ясно исторически обозримо. Освен това, трабва специално да се изтъкне, че във всеки художествен център е имало едно или няколко големи художествени ателиета, в които зографите (членове и на по-малки сдружения) са получавали професионална подготовка, отразяваща се по определен начин върху всичките им произведения.

Тъкмо с част от продукцията на един такъв център, а именно град *Косѿур* (*Кастория*), чието значение за един широк ареал на Балканския полуостров може да бъде порследено от XII век насетне са свързани някои от паметниците на XV век в България и по-специално стенописите в Кремиковската църква „Св. Георги“ от 1493 г., дарение от семейството на Софийския митрополит Калевит и безспорно най-представителният паметник от XV в. от известните днес на територията на България.

Пръв А. Ксингопулос в още в 1957 г. отбеляза сходството на група паметници — стенописите в ц. „Преображение“ в Метеорите (1483), ц. „Св. Никола на монахинята Евпраксия“ (1486 г.) в Костур и стенописите в ц. „Св. Йоан Богослов“ в Погановския манакстир от 1499 г.[24] Малко по-късно, през 1963 г., Св. Радойчич говори вече за „една живописна школа от втората половина на XV век“[25] като добавя още паметници от територията на днешна Македония („св. Никита“ край Скопие от 1483–84 г., част от стенописите в манаститра Тресковец от 1480–90 г. и параклиса до ц. „Св. Никола Болнички“ в Охрид, също от края на XV век). Именно Радойчич разглежда конкретно сходството на редица сцени и образи в Кремиковци, Поганово и някои Костурски паметници. Най-фрапиращо, според него, е сходството в някои сцени и образи, за които са използвани едни и същи иконографски схеми и дори същите картони. Особено внимание заслужава представянето на фигурите в ¾ — една особено сложна пространствена поза. Така Костурското „Видение на св. Петър Александрийски“ се повтаря в Поганово и в Кремиковци; светците воини Теодор Тирон и Теодор Стратилат, хералдично симетрични и обърнати едни към друг, възпроизвеждат още по-стар Костурски образец (от ц. „Св. Атанасий Музаки от XIV в.); някои светци от композицията „Поклонение на жертвата“ — също и т. н.

---

[22] През 70-те години на XX век Институтът за история на изкуството в Москва започва издаването на поредицата „Центры художественной культуры средневековой Руси“ с встъпителна студия и каталожна част, в която се изследват паметниците на иконописта, култовите обекти и украсата на ръкописните книги, създадени в някои от големите центрове като Новгород, Псков, Москва и др. Вж. Например, *Э. Смирнова*, Живопись Великого Новгорода (середина XIII– начало XV века), Москва 1976. и др.

[23] *А. Божков,* Търновска средновековна художествена школа, София 1985.

[24] *А. Ξυγγόπουλος*, Σχεδίασμα ιστορίας της θρησκευτικής ζωγραφικής μετά την άλωσιν. Αθήνα 1957, passim.

[25] *С. Радојчић*, Једна сликарска школа из друге половине XV века. Прилог историје хришћанске уметности под Турцима, Зборник за ликовне уметности l, Нови Сад 1963.

Специално внимание в тези паметници е отделено на т. нар. „Царски Дейсис“ (на северната или южната стени) с Христос като цар и св. Богородица Параклиса (= Застъпница) и диалога между майката и сина, изцяло изписан върху свитъците. Това са само някои от конкретните аргументи и съпоставки. И ако в 1927 г. Андре Грабар, първият изследовател на стенописите в Поганово, намира паметника за „загадъчен и усамотен“ и пише следното: „…Това е изкуство, на което, за съжаление, ние не познаваме по-ранните прояви на балканска почва“,[26] днес контекстът на този паметник вече е изяснен и не е оспорван от никого.

През 1998 г. Гойко Суботич в пространната си студия привежда редица нови и много убедителни аргументи за Костурския произход на майсторите, които са работили и в Кремиковци, и в Поганово.[27] Авторът е сигурен, че и двата паметника са изпълнени от едно и също ателие майстори. Ето какво е неговото заключение: „У таласу обнове који се осамдесетих година XV столећа осетио у централним областима Балкана знатан број споменика зидног сликарства одаје толико међусобну блискост да је у питању, уверени смо, било дело једне главне личности, снажне и необичне, око које се у кратком року образовала шира радионица, а иза ње остао врло обимни опус.“[28] По-късно, той посвещава и отделно монографично изследване на църквата „Св. Йоан Богослов“ в Погановския манастир.[29] И ако с проблемите на живописта в Погановската църква българските учени днес не се занимават, тъй като Погановския манастир се намира на територията на съвременна Сърбия, по отношение на стенописите в Кремиковския манастир се наблюдава истински бум на разнообразни изследвания — предимно интерпретиране на иконографската програма и на епиграфския материал. Това е свързано и с успешното приключване на консерваторските работи в църквата и откриването на нови сцени и образи. Всички изследователи на Кремиковската църква през последните двадесет години се опират върху трудовете на С. Радойчич и Г. Суботич.

По време и след завършване на консервацията и реставрацията на Кремиковската църква се появиха най-голям брой частни изследвания. Особено важни бяха опитите за по-пълноценно четене и интерпретация на ктиторския надпис в статията на А. Кирин.[30] Това изследване съществено допълва данните за ктиторите и ктиторския портрет, повтаряни в предидущите изследвания,[31] и

---

[26] *А. Грабар*, Погановският манастир, Известия на Българското Археологическо Дружество, 1926/37, 172–210.

[27] *Г. Суботић*, Костурска сликарска школа. Наслеђе и образовање домаћих радионица, Глас САНУ 384, Одељење историјских наука 10 (1998) 109–139 (за паметниците от XV век вж. 121–126).

[28] *Ibidem,* 122.

[29] *Г. Суботић,* Манастир Светог Јована Богослова код Пирота (The Monastery of St John the Theologian near Pirot), Глас САНУ 404, Одељење историјских наука 13 (2006) 1–20. Cf. (*Г. Суботић*, *Ђ. Сп. Радојичић*, Из прошлости манастира Светог Јована Богослова, Ниш 2002, 15–57.

[30] *А. Кирин*, Ктиторският надпис от 1493 г. в Кремиковския манастир. Paleobulgarica XIII (1989/2), 87–100. Ср. *К. Хаджиев*, Още веднъж за датировката на Кремиковския надпис, Археология 1–2 (2000) 66–70.

[31] *К. Паскалева-Кабадаиева*, Църквата „Св. Георги“ в Кремиковския манастир, София 1980.

специално обръща внимание върху образите на починалите деца на ктитора Радивой. Ето заключението на автора: „След август 1493 г., когато е бил направен ктиторският портрет, надписи са поставени единствено край изображенията на децата, тъй като сцената е изписана, за да може дарителството на митрополит Калевит и Радивой да се превърне в залог за спасението на двете деца. Ктиторският портрет представя застъпничеството на дарителите и на патрона на църквата за душите на Драгана и Тодор“.[32]

Този безспорно интересен ктиторски портрет привлича вниманието и на Воислав Джурич. Една от последните си статии той посвещава на специфичната иконография на ктиторските портрети в българската църква „Св. Никола“ в Станичене от XIV в., където също така намираме включени в ктиторската композиция починали членове на фамилията дарители. Специално внимание В. Джурич отделя на жестовете и най-вече на светеца-патрон, който прегръща ктитора. Ето какво пише той за Кремиковския портрет: „O nadgrobnom smislu ove slike govore dva natpisa o deci ovog porodično-ktitorskog portreta … Oni imaju na isti način ukrštene ruke na grudima kao što ih drže umrla lica sa sto šezdeset godina starijeg živopisa u bugarskom Staničenju. Sam mitropolit Kalevit umro je — i to je dodano ktitorskom natpisu u Kremikovcima — deset godina posle obnove crkve, dakle 1503. Valjda je sahranjen, kao što je običaj, u svojoj zadužbini. Lako se može zamisliti: uz svoju pretpostavljenu rodbinu, uz ranopreminule unuke. Ako bi to bilo tako, onda to što sv. Georgije grli mitropolita Kalevita i sprovodi njegov dar Hristu — kako je to na slici predstavljeno — uzdiže značenje njenog sadržaja do unapred poručenog nadgrobnog obeležja cele ktitorske porodice, a posebno mitropolita Kalevita. Tako bi se, kroz jednu poznovizantijsku portretnu kompoziciju, sa naročitim odnosom između patrona crkve i jednog ktitora, očuvalo svedočanstvo o dugom životu nadgrobne slike u kojoj je prikazan sahranjeni u zaštitničkom zagrljaju svoga svetitelja — čuvara.“[33]

Впрочем, интересната иконографска програма на стенописите в Кремиковския манастир привлича вниманието на Воислав Джурич още в началото на 70-те години на XX век. В статията си, посветена на изграждането на образен еквивалент на стихирата за Рождество Христово „Что ти принесем, Христе“ и по-специално, на включването на портрети на владетели и архиепископи в комзпозицията, той обръща внимание и на съответната сцена в Крлемиковци като я поставя в широк балкански контекст.[34]

Изследванията на сръбските учени за Кремиковци днес са в основата на новите проучвания на по-младата и най-младата генерация български изкуствоведи и археолози, за което свидетелствува неотдавна защитената дисертация

[32] *А. Кирин,* op. cit, 92.

[33] *V. Djurić*, Svetiteljev zagrljaj u slikarstvu vizantijaskog sveta od XII do XIV veka, Годишник на Софийския университет. Център за славяно-византийски проучвания „Иван Дуйчев“, том 88 (7), 1995, 99–100.

[34] *В. Джурич,* Портреты в изображениях Рождественских стихир, Византия, Южные славяне и Древняя Русь. Западная Европа (Сборник статей в честь В. Н. Лазарева), Москва 1973, 244–255. Кремиковци на с. 252

на Ц. Вълева, озаглавена „Стенописите в църквата 'Св. Георги' в Кремиковския манастир в контекста на Костурската художествена продукция" за присъждане на образователната и научна степен „доктор". В публикациите си Ц. Вълева документира важен новооткрит изобразителен материал — образи, сцени, цикли, — и го интерпретира на фона на богат сравнителен материал от целия балкански регион.[35] Епиграфският материал също така продължава да привлича вниманието за по-успешни или по-неуспешни публикации.[36]

Но приносът на сръбските учени не е свързан единствено с определяне на историческотомясто на стенописите в Кремиковския манастир. Изследванията на Г. Суботич от последните тридесет години изясняват все по-отчетливо балканския контекст и за други български паметници от XV век. Това става възможно най-вече поради изключително точното и прецизно изучаване на конкретните паметници в различните региони на Балканите в резултат на системни теренни проучвания. Едва ли има днес друг изследовател на поствизантийското изкуство на Балканите, който да познава толкова добре и в детайли неговите паметници като Гойко Суботич, особено що се отнася до XV век. Именно Суботич е авторът, който е дал най-сериозен принос за изучаването на най-значимите паметници на монументалната църковна живопис в България. Наред с това, именно той акцентира значението и на други два — освен *Костур* — важни художествени центъра на Балканите през XV век.

Книгата му за охридската живописна школа от XV век всъщност изтъква преди всичко значението на *Охрид* като център с особено значение за развитието на живописта на Балканите. В нея Г. Суботич отделя специални глави както за църквата „Св. Богородица Витошка" в Драгалевци от 1476 г., така и за „Св. Димитър" в Бобошево от 1488 г. Тези глави всъщност представляват цялостно изследване на иконографската програма и стиловите особености на двата паметника. Напомням, че Драгалевският манастир, основан от българския цар Иван Александър, е един от най-значимите в така наречената „Софийска Света гора". Суботич счита, че стенописите в Дагалевци са изпълнени от същия екип зографи, които са работили в параклиса „Св. Апостоли" и върху западната фасада на църквата „Св. Никола Болнички" в Охрид (1480–81 г.).[37] Той се занимава със стиловата проблематика още по-детайлно и добавя като възможна

---

[35] *Ц. Вълева,* Фрагментите от Богородичния Акатист в притвора на църквата „Св. Георги" в Кремиковския манастир, Изкуство и контекст. Текстове от втора младежка научна конференция, 21–22 февруари, 2004, София 2004, 133–142; *eadem*, Образът на св. Варвар Пелагонийски в притвора на църквата в Кремиковския манастир, Paleobulgarica XXIX, (2005), 2, 49–64; *eadem*, Стенописите в олтарното пространство на църквата „Св. Георги" в Кремиковския манастир след тяхната реставрация, Проблеми на изкуството 3, (2005), 41–46; *eadem*, Сцената Рождество Христово в Кремиковския и Погановския манастири в контекста на костурската художествена продукция, Ниш и Византија IV. Ниш, 2006, 297–306.

[36] *К. Хаджиев*, Още веднъж за датировката на Кремиковския надпис. Археология, 2000, 1–2, 66–70; *З. Ждраков*. Към идентификацията на костурското ателие от XV век — по непубликувани автографи от Кремиковския и Погановския манастир, Ниш и Византија, II, Ниш 2004, 255–269; *Е. Лакова,* Надписи от стенописите от XV век в църквата „Св. Георги" в Кремиковския манастир, Paleobulgarica, XXX (2006), 1, 73–96.

[37] *Г. Суботић,* Охридска сликарска школа XV века, Београд 1980, …, 116–134

успоредица за тях стенописите в малката църква на манастира Матка от 1496/7 г. „У овом тренутку, — пише авторът, — залазеħи још увек у област претпоставки, могли бисмо изразити веровање да се један од помоħника тзв. првог мајстора из Драгалеваца или познијих ученика ове радионице, после више година рада на непознатим странама, нашао у околини Скопља где је за ктиторку Милицу украсио њен обновљени храм“.[38] За стенописите в църквата „Св. Димитър“ в Бобошево той намира близко сходство в иконографската програма на църквите в Лескоец и Лешани и в стиловите одобености на стенописите в църквата „Св. Никола“ в Косел, които са работени от охридски майстори.[39]

Другият паметник от XV век в България, който Суботич пръв поставя в балкански контекст са стенописите от 1491 г. в ц. „Св. Петър и Павел“ в метоха Орлица на Рилския манастир. Българските учени, които отделят специално внимание на тези стенописи не привеждат никакви успоредици за тях.[40] А още в доклада си на VI международен конгрес по Балканистика в София през 1989 г. Суботич назовава стенописите в Орлица „Parmi les monuments qui témoignent de la renaissance artistique dans la deuxième moitié du XVème siècle“[41] и убедително привежда паралели за тях. Според него това са стенописите в църквата на манастира „Св. Прохор Пчински“ от 1488–89 г. и скалната църква в манастира Горняк (около 1490). Същите идеи са развити по-обстойно в по-късните студии на автора, в които той подробно характеризира продукцията на неизвестен зограф, вероятно свързан с Кратово и Мара Бранкович.[42] Ето какво е заключението на Суботич: „Quant à l'origine de l'artiste, qui a laissé dans les régions limitrophes de Serbie et de Bulgarie vers la fin du XV^e siècle des fresques singulières par les qualités de leur style, il faut certes la chercher dans un des centres locaux développés de l'époque. La personnalité ayant et une bonne formation et la maturité indique non seulement une tradition plastique, mais aussi un milieu où il n'était pas isolé. Nous croyons donc avec assez de certitude que l'artiste venait de Kratovo, ville connue par la richesse de ses mines, à la population chrétienne qui avait une vie spirituelle développée. La ville était connue également par les métiers d'art en métaux et une vive activité des copistes. Dans un climat culturel développé, aux ateliers qui l'ont rendue célèbre, à proximité des monuments tels que Staro Nagoričino et Lesnovo, qui l'inspiraient par leurs hautes valeurs et leurs volumineux programme iconographique, certains maîtres de l'enluminure auraient entrepris, nous le croyons, de peindre des icônes et des fresques. Nous sommes ici en mesure d'identifier le travail de l'un d'eux dans les temps qui étaient, par le concours des

---

38 *Ibidem,* 156.

39 *Ibidem,* 134–141.

40 *Л. Прашков*. Ценен паметник на нашето изкуство, Изкуство 3 (1961), 26–29; *А. Божков*. Стенописите в църквата на метоха Орлица, Изкуство 2 (1964), 25–31.

41 *G. Subotić*. La peinture des Saints-Pierre-et Paul a Orlica et son cercle stylistique. — Sixieme congrès international d'études du Sud-Est européen. Résumes des communications. Litterature. Ethnologie. Droit. Arts. Tables rondes, Sofia 1989, 201–202.

42 Вж. подробно *Г. Суботић*, Обнова зидног сликарства у Светом Прохору Пчињском крајем XV века, Лесковачки зборник, XXIX (1989), 9–14; *G.Subotic*. La plus ancienne peinture murale au monastère Gornjak, Zograph 26 (1997), 107–118.

circonstances, rattachés aux cultes des anachorètes des Balkans — saint Prochoros de Pčinja, Jovan de Rila et Grégoire le Jeune de Gornjak. Dans les courants d'art du XVe siècle les œuvres de ces artistes ont eu une place particulière. Par leur style elles différaient des travaux des écoles de peinture d'Ohrid et de Castoria, soustendus par un patrimoine local différent."[43] По този начин Г. Суботич обръща внимание върху значението на още един център — *Кратово*, — който функционира през XV век на Балканите. През последните няколко години Г. Суботич продължава да следи новите открития, свързани паметниците от XV век в България и непрекъснато доразвива и уточнява своите схващания за тях.[44]

* * *

И така, изследванията на сръбските учени и най-вече на Г. Суботич инспирират цяла серия изследвания върху балканското изкуство от XV век. Разбира се, голямо значение за развитието на възгледите върху изкуството на XV век в България, както, впрочем, и на другите епохи, има откриването на нови изображения и надписи в резултат на проведените консервационно-реставрационни работи. Почистването на стенописите води до откриване на истинската им багрена специфика, спомага за изясняването на детайлите, свързани с творческите похвати на отделните зографи, както и за по-цялостно възприятие на стиловите им особености. Проведените през последните двадесет години консервационно-реставрационни работи в редица църкви от XV век стимулираха появата на редица частни изследвания, които публикуват отделни сцени и образи или дават нова интерпертация на вече познатите.

Би трябвало да отбележим, че и в другите области на хуманитарното знание се усили интересът кам XV столетие. За това свидетелствува, например, проведената през 1992 г. в Народна библиотека в София интердисциплинарна научна сесия на тема „Българският петнадесети век", на която бяха изнесени, а после публикувани важни доклади върху българската обща и културна история през XV век. Няколко доклада на тази сесия бяха специално посветени на паметниците на църковната живопис от XV в., сред които най-значимия бе докладът на Л. Прашков „Характерни особености на българската църковна монументална живопис през XV век" и др.[45]

---

[43] *G. Subotić*. La plus ancienne peinture murale…, 118.

[44] *Г. Субошич*. Настенная живопись покоренных южнославянских стран рубежа XV–XVI веков, Древнерусское и поствизантийское искусство. Вторая половина XV — начало XVI века (К 500–летию собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря), Москва 2005, 476–479.

[45] *Л. Прашков* „Характерни особености на българската църковна монументална живопис през XV век", Българският петнадесети век, София 1993, 325–331; Вж. също *Г. Геров*, Към интерпретацията на една загадъчна сцена. Сцената „Света гора" в стенописите от 1476 г. в църквата на Драгалевския манастир, Ibidem, 341 –349; *Е. Бакалова*. Диалектика на отношението „изкушение-отречение" (Към интерпретацията на една сцена от Драгалевския манастир), Ibidem, 331–340.

Именно тези нови възможности бяха използвани успешно от редица български учени от по-младото поколение за изясняване на особеностите на църковната живопис от XV в. Тук на първо място би трябвало да отбележим поредицата от студии и статии на Г. Геров, който се занимава и с конкретни сцени и образи, и със западните влияния върху иконографията на някои сцени и образи, и с проблемите за балканския контекст на нашите паметници.[46] А в най-новия брой 1/2007 на сп. Проблеми на изкуството е отпечатана нова статия за църквата „Св. Петър и Павел" в метоха на Рилския манастир „Орлица" с цел прецизирането на нейната датировка.[47]

Към досега известните се прибавиха и новооткрити паметници, успешно атрибутирани и датирани от XV в. от следващата генерация български учени. Така например, изхождайки от изследователските принципи на сръбските учени през 1994 г. Г. Геров публикува стенописите от църквата „Св. Архангел Михаил" край с. Сапарево като ги датира от XV в. и свързва с майсторите на Костурските ателиета, и по-специално с фреските на църквата „Св. Никола tou Megaliou" от последните десетилетия на XV век.[48] Г. Суботич, от своя страна, приема тази атрибуция и датировка и прибавя към групата още един паметник в Бългрия — стенописите в църквата Св.Тодор в Бобошево. Ето какво пише той: „Дело овог уметника, чудних и изразитих особина, није остало усамљено. Негде истих година, вероватно са једним сарадником, он је насликао унутрашњост Светог Тодора у Бобошеву, у западној Бугарској, чије се фреске, иначе, у старијој литератури сматрају делом XIV века… Недавно су му са разлогом приписане и врло оштећене слике у цркви Арханђела Михаила крај села Сапарева… Нема сумње да и оне потичу из година када је живопис Светог Николе у Костуру".[49] Към тази група от края на XV в. Г. Геров добавя и фрагментите, запазени в църквата „Св. Никола" в Сапарево, както и останките от стенописи в манастира „Св. Архангел Михаил" до град Трън.[50]

---

46 Вж. например: *Г. Геров*, Пророк Илия с агнеца от стенописите на Драгалевския манастир, Ренесансът и България, София 1995, 315–324; *Г. Геро*в, Западни влияния в паметниците на монументалната живопис от XV–XVII век по българските земи, изд. *В. Гюзелев, А. Милтенова*, Средновековна християнска Европа: Изток и Запад. Ценности, традиции, общуване, София 2002, 638–657; *G. Gerov*, La peinture monumentale en Bulgarie pendant la deuxième moitié du XVème — début du XVIème siècle. Nouvelles données — Ζητήματα μεταβυζαντινής ζωγραφικής. Στη μνήμη του Μανόλη Χατζηδάκη. Αθήνα, 2002, 141–177; *Г. Геров*, Една рядка тема: Прощаването на Богородица с близките й в стенописите на Драгалевския манастир, изд. *А. Милтенова*, *Е. Тончева, С. Бърлиева*, Пети достоит, сборник в памет на Стефан Кожухаров, София 2003, 496–500; *Г. Геров,* Фрески 1476 года в нартексе церкви Драгалевского монастыря. Тематическая программа и иконографические новововедения, Древнерусское и поствизантийское искусство. Вторая половина XV — начало XVI века. Москва 2005, 65–75.

47 *А. Куюмджиев, Е. Мутафов*, Кога е изградена и изписана църквата при метоха Орлица. — Проблеми на изкуството, 1, 2007, 25–30.

48 *Г. Геров,* Стенописите от църквата „Св. Архангел Михаил" край село Сапарево, Изкуство / Art in Bulgaria 14 (1994), 10–14.

49 *Г. Суботић*, Костурска сликарска школа, 125–126.

50 *Г. Геров*, „Св. Никола" в с. Сапарево*,* Манастир „Св. Архангел Михаил" до град Трън, *Е. Бакалова, Г. Геров, Хр. Андреев*, Корпус на паметниците на църковната монументална живопис от XV в. в България (под печат).

След първоначалната консервация и реставрация на стенописите в църквата „Успение Богородично“ в Елешничкия манастир се появиха студиите на Б. Пенкова и Ст. Смядовски.[51] И ако тези автори датират стенописите в наоса на църквата от XVI в., Г. Геров ги датира от края на XV в. — началото на XVI в. като ги обединява с част от стенописите в Драгалевци и с фрагментите в скалния манастир Глигора: „Les faits mentionnés ci-dessus indiquent qu'au XV[e] siècle, il n'y avait pas de production picturale locale en Bulgarie. Les monuments qui furent créés furent décorés par des artistes qui travaillaient occasionnellement dans le pays. Cela augmente l'importance des pintures dans la voûte du narthex de Dragalevtzi, dans le naos d'Élechnitza et de la deuxième couche de la peinture à Gligora. Ces trois ensembles sont le premier témoignage dans l'histoire de la peinture postbyzantine de la formation d'un atelier, ou bien d'un centre local, dans l'ouest du territoire bulgare.“[52]

И така, голямата заслуга на сръбските учени и най-вече на Г. Суботич за изучаване на църковното изкуство от втората половина на XV в. се състои в убедителното разкриване на значението на новите художествени центрове на Балканите. По това време големите центрове от миналите епохи — Константинопол, Солун и Мистра вече не функционират. „Моравската школа“ — един от най-своеобразните варианти на сръбското изкуство от времето на княз Лазар и Стефан Лазаревич — също прекъсва своето съществуване. И само някои дотогава регионални художествени центрове като Охрид, Костур, Верия, Кратово и др. успяват да възобновят дейносттта си и да я разпространят върху. Широка територия, в която влизат и българските земи. Значението на трудовете на сръбските учени се потвърждава и от факта, че всички трудове на българските учени върху XV век през последните двадесет години се опират върху техните изследванията и нито един от тях не е опровергал нито един от техните изводи. Наблюдаваме по-скоро разширяване на проблематиката, презициране на историческите данни и контекст, специално внимание към епиграфските проблеми и т. н.

Изследванията върху XV век продължават. Всъщност тази проблематика е обединяваща за Балканския регион — за сърби, румънци, българи и гърци — и в момента усилено се изследва във всички тези страни. За особената ѝ актуалност от гледна точка на съвременната хуманитаристика свидетелствува и фактът, че върху подобна проблематика през последните няколко години системно се провеждат научни форуми и се издават или подготвят за публикация в съседните балкански страни. В този контекст изследванията върху изкуството от XV век са тясно свързани с проблема за културната идентичност. Те се оказват актуални и във връзка с конструирането на общо европейско културно пространство и с възникващите опасения от евентуалната ѝ загуба в сложната бъдеща Европа.

---

[51] *Б. Пенкова*. Стенописите от XVI в. в църквата „Успение Богородично“ на Елешнишкия манастир край София, Българският шестнадесети век. С. 1964, 621–640; *Ст. Смядовски*. Надписите към изображенията на вселенските събори в Елешнишкия манаситр (XVl в.) — извори и проблеми. — Paleobugarica, XVII (1993), 3, 77–84.

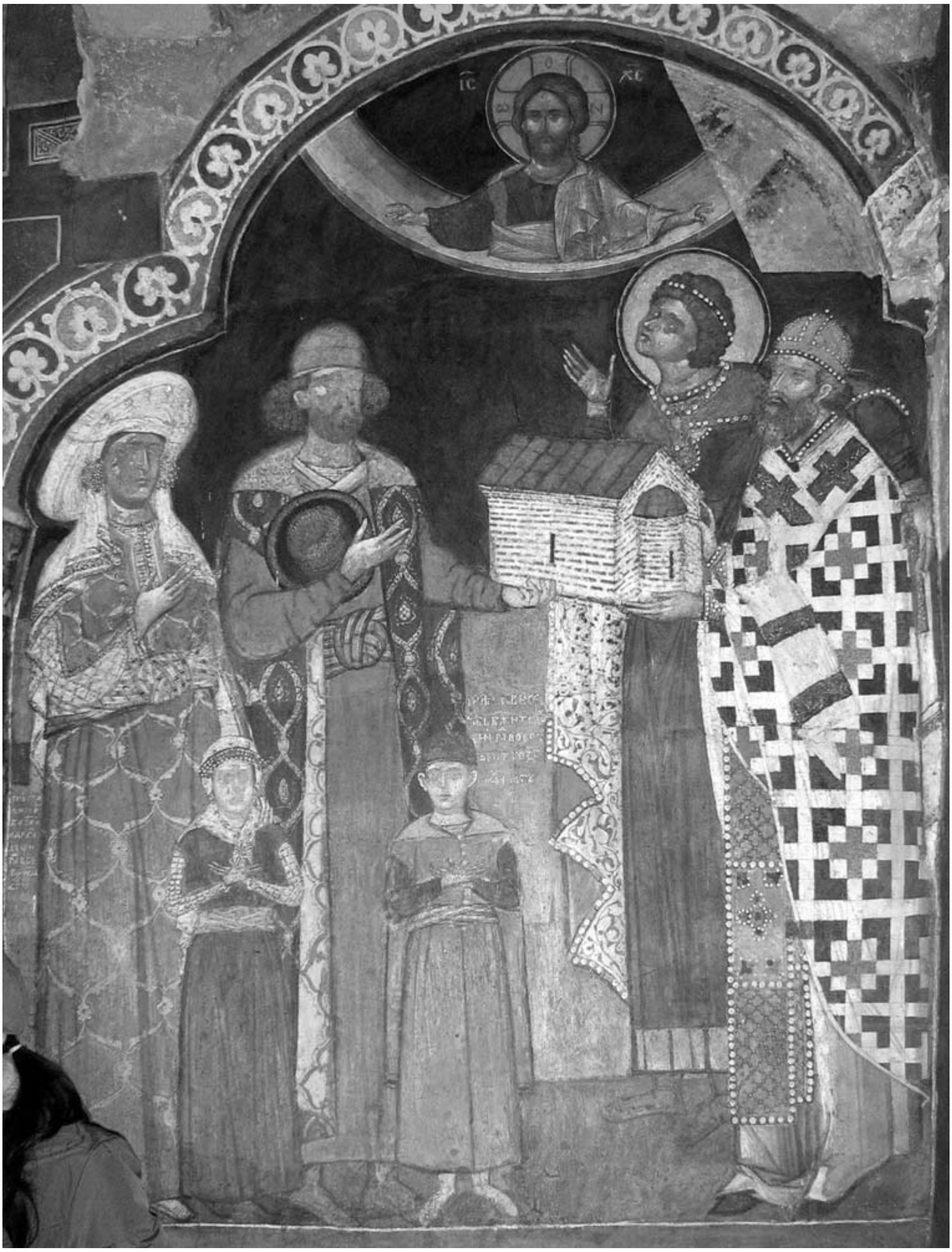
[52] *G. Gerov*, La peinture monumentale en Bulgarie, 156.

Елка Бакалова

СРПСКИ НАУЧНИЦИ О МОНУМЕНТАЛНОМ ЦРКВЕНОМ ЖИВОПИСУ 15. ВЕКА У БУГАРСКОЈ

Друга половина 20. века обележена је порастом интересовања за уметност последњег века живота Византије — 15. столећа — и почетака тзв. поствизантијског доба, а у том оквиру и за споменике на територији савремене Бугарске. Постављало се питање о физиономији уметничких школа или центара на Балкану, који су одређивали развитак уметности у различитим његовим областима. За изучавање ових питања суштински допринос су имали радови српских научника, који су у овом чланку сагледани у облику кратког прегледа проучавања реченог периода. После првих документованих сведочанстава о неким споменицима 15. века, која су сабрали архитекти М. Валтровић и Д. Милутиновић 1878. године, нарочито значење имају радови С. Радојчића, В. Ђурића и, понајвише, Г. Суботића. Светозар Радојчић 1963. године карактерише особености „једне школе живописа прве половине 14. века" као исходиште сродности фресака Кремиковске цркве Св. Георгија (1493), задужбине породице софијског митрополита Калевита, и фресака у цркви манастира Поганово, као и значај *Костура* као уметничког центра Балкана. Војислав Ђурић 1995. године поклања посебну пажњу специфичној иконографији ктиторских портрета цркве у Кремиковцима, где су у ктиторску композицију били укључени и преминули чланови породице-дародавца. Гојко Суботић, такође, 1998. године у обимној студији доноси низ убедљивих аргумената о костурском пореклу мајстора који су радили у Кремиковцима и Поганову. Такође, он је поклонио посебну пажњу фрескама у Богородичиној цркви Драгалевског манастира код Софије (1476) и у цркви Св. Димитрија у Бобошеву (1488), повезујући их са *Охридом*, другим центром од посебног значаја за развитак живописа на Балкану. Најзад, исти аутор је први поставио у балкански контекст и фреске у цркви Св. Петар и Павле на метоху Орлица манастира Риле и убедљиво указао на њихове паралеле у цркви манастира Св. Прохор Пчињски (1488/89) и у цркви манастира Горњак (око 1490). На тај начин Г. Суботић је обратио пажњу на значај још једног центра — *Кратова* — који у 15. веку ради на Балкану.

Истраживања српских научника, пре свега Гојка Суботића, инспиришу читав низ истраживања млађих бугарских научника, посвећених бугарској уметности 15. века у балканском контексту. Истраживања 15. века се продужавају. Та проблематика, тесно повезана са проблемом културног идентитета, је актуелна и обједињавајућа за читав балкански регион — за Србе, Румуне, Бугаре и Грке — и у овом тренутку се интензивно истражује у свим тим земљама.



Ктиторска композиция, Кремиковски манастир, църква Св. Георги, 1493



Илюстрация на стихирата за Рождество Христово, част от цикъла Детството на Богородица, Кремиковски манастир, църква Св. Георги, 1493



Благовещението на Йоаким и Благовещението на Анна от цикъла Детството на Богородица, Кремиковски манастир, църква Св. Георги, 1493



Св. Георги с дракона, Кремиковски манастир, църква Св. Георги, 1493



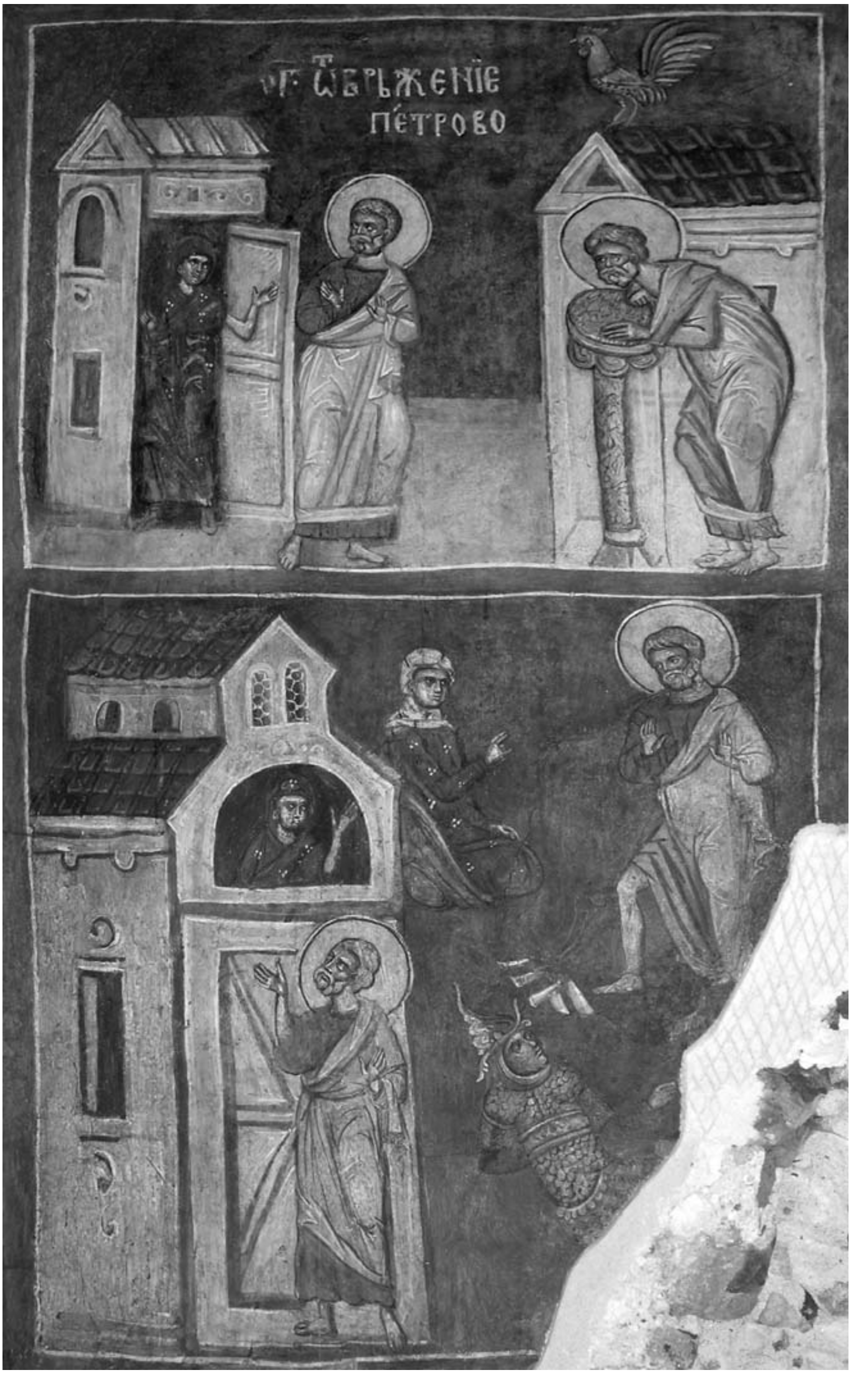
Св. Архангел Михаил, Кремиковски манастир, църква Св. Георги, 1493



Св. Кирил Александрийски, св. Григорий Богослов и св. Симеон Стълпник,
Драгалевски манастир, църква Св. Богородица Витошка, 1476



Срещата на Йоаким и Анна и Смъртта на пророк Захарий, Драгалевски манастир, църква Св. Богородица Витошка, 1476



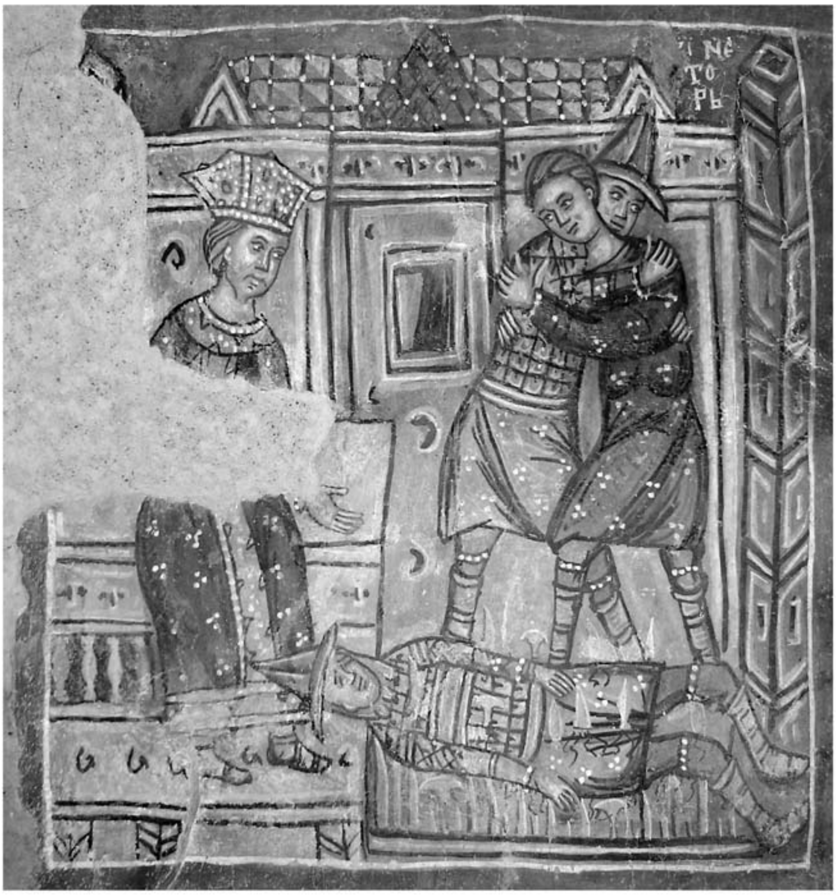
Отричанията на св. Апостол Петър, Драгалевски манастир,
църква Св. Богородица Витошка, 1476



Страшният съд (детайл), Драгалевски манастир, църква Св. Богородица Витошка, 1476



Ктиторски надпис, Бобошево, църква Св. Димитър, 1488



Сцена от житието на св. Димитър — Нестор убива Лий,
Бобошево, църква Св. Димитър, 1488



Св. Марко Трачки
и св. Онуфрий,
Бобошево, църква
Св. Димитър, 1488



Св. Йоан Златоуст,
Рилски манастир,
метох Орлица,
църква Св. Петър
и Павел, 1491



Благовещение (детайл), Рилски манастир, метох Орлица, църква Св. Петър и Павел, 1491



Възнесение, Рилски манастир, метох Орлица, църква Св. Петър и Павел, 1491

Зборник радова Византолошког института XLIV, 2007
Recueil des travaux de l'Institut d'études byzantines XLIV, 2007

УДК: 929.5:27.31]:75.052(497.2)„14/15“

БИСЕРКА ПЕНКОВА (София)

ХРИСТОВАТА ГЕНЕАЛОГИЯ В СТЕНОПИСИТЕ НА ТЪРНОВСКАТА ЦЪРКВА НА АПОСТОЛИТЕ ПЕТЪР И ПАВЕЛ

Статията разглежда уникалната композиция на Христовата генеалогия в митрополитската църква «Св. Св. Петър и Павел» във Велико Търново. Разположени в медальони, образувани от растителен мотив, предците на Христос по плът заемат арките между притвора и наоса, както и всички стени на претвора. Дванадесетте сина на патриарх Яков са изобразени в големи медальони в апсидата. Уникален елемент от Генеалогията е включването на образите на 14 старозаветни жени в южната арка. Основана върху генеалогиите по Матей и Лука, композицията следва очевидно съществувал по-ранен вариант на тази част от Ерминията на Дионисий от Фурна, което особено ярко се проявява в образите на праведните жени и синовете на Яков. Старозаветната тема се допълва от образите на пророци в горните части на стените, от които са запазени фрагментарно само двама, като единият може да се идентифицира с пророк Самуил.

Приема се, че църквата на първоапостолите Петър и Павел във Велико Търново е построена по времето на българския цар Йоан II Асен по поръчка на втората му съпруга унгарската принцеса Анна-Мария (1221–1237).[1] След падането на града под властта на турците църквата приютява за кратко Търновската патриаршия, а след това до XIX в. е седалище на Търновската митрополия. В църквата са запазени стенописи от три периода: от 20–30-те години на XIII в.,[2] от XV–XVI в. и от края на XVI в.[3] Не може да се каже, че църквата не е привличала вниманието на изследователите.[4] Но изключителното качество на

---

1 *Л. Мавродинова*, Стенната живопис в България до края на 14 век. С. 1995, 49–50 и цитираната там литература.

2 *Ibid*.

3 *Г. Геров*, Стенописният календар от църквата «Петър и Павел» във Велико Търново, Изкуство 3 (1985) 31–39.

4 *В. Берон*, Археологически и исторически издирвания, Търново 1886, 84–85; *Ф. Успенский*, Древности города Тырново, Известия Русского археологического института в Константинополе VII (1901) 1–24; *Б. Филов*, Църквата «Св. Петър и Павел» в Търново, Известия на Българското историческо дружество IV (1914) 225–226; *А. Грабар*, Памятники средневекового искусства в Болгарии, Годишник на Народния музей за 1920 година, София 1921, 123–124; *A. Gra-*

стенописите от втория слой с тяхната сложна програма и интересни иконографски детайли все още чакат обобщаващо изследване, което да покаже мястото, което паметникът реално заема в поствизантийското изкуство на Балканите. Най-противоречиви са мненията за датировката на тези стенописи.[5]

Описвайки стенописите в църквата на светите апостолите Петър и Павел във Велико Търново, Андрей Грабар пръв обръща внимание на медальоните с образите на старозаветни персонажи, разположени в арките, разделящи наоса от притвора, които той нарича Дърво Йесеево. Авторът прави кратък обзор на известните му примери с Дървото Йесеево в западните и източните паметници, а като паралели на търновската той посочва съответните композиции в църквата «Рождество Христово» в Арбанаси и в трапезарията на Бачковския манастир. Авторът обръща внимание на присъствието на старозаветни жени в композицията.[6] Българските автори след А. Грабар приемат неговата идентификация.[7] З. Ждраков разглежда същата композиция като част от стенописната програма на църквата. Той накратко посочва някои основни моменти в иконографията и интерпретацията й в контекста на цялостната програма, но отново я свързва с Дърво Йесеево.[8] Композицията в търновската митрополитска църква заслужава

bar, La peinture religieuse en Bulgarie, Paris 1928, 278–279, Pl. XLVIII; *А. Протич*, Денационализация и възраждане на народното изкуство от 1393–1878 г., България 1000 години, София 1930, 383–440 (410); *Н. Мавродинов*, Старобългарската живопис, София 1946, 179–188; *А. Божков*, Стенописите в църквата «Св. Петър и Павел», Изкуство 9 (1963) 28–36; *Idem*, Търновската художествена школа, София 1985, 233–245; История на България, Т. 4, София 1983, 322–323 (*Л. Прашков*); *З. Ждраков*, За западната иконография на св. Христофор от църквата «Св. св. Петър и Павел» в Търново, Изкуство 9–19 (1990) 42–47; *idem*, Стенописите в църквата «Св. Петър и Павел» в Търново от XV век и критската живопис в светлината на новите проучвания, Проблеми на изкуството 4 (1991) 50–56; *Idem*, Отражение на флорентинската уния в Търновград, Католическата духовна култура и нейното присъствие в България, София 1992, 198–212; *P. Stefanov*, The Frescoes of the Peter and Paul's Church in Veliko Tarnovo, Paleobulgarica XVI (1992) 58–73; *З. Ждраков*, Патронната сцена на църквата «Светите Първоапостоли Петър и Павел» във Велико Търново, Търновската художествена школа 5, Велико Търново 1994, 697–710; *idem*, Монументалната живопис в Атон през XV век и стенописите на църквата «Св. св. Петър и Павел» в Търново, — Светогорска обител Зограф, т. 1, София 1995, 113–118; *idem*, За иконографията на «Христос в гроба» през XV век: две изображения от Кутлумуш и Търново, — Светогорска обител Зограф, т. 2, София 1996, 259–265.; *Idem*, Апокрифен текст за второто пришествие от стенописите на търновската катедрална църква «Св. Апостоли», Paleobulgarica XXIII (1999) 4, 90–95; *Г. Геров*, Западни влияния в паметниците на монументалната живопис от XV–XVII век по българските земи, Средновековна християнска Европа: Изток и Запад. Ценности, традиции, общуване, София 2002, 638–665.

[5] Датировката на стенописите от основния втори живописен слой варира в много широки граници: от кр. на XIV в. (*А. Протич*) до XVI–XVII в. (*Ф. Успенский*). Датировката XV в. е застъпена от повечето автори (*А. Грабар, Н. Мавродинов, А. Божков, Л. Прашков*). През последните години най-много публикации посвети на паметника З. Ждраков, в които свързва стенописите с Фераро-Флорентинската уния, а в последните си публикации дава датата 1442 и името на зографа Никола, които не са общоприети в научната литература. Датировката XVI в. приемат П. Стефанов (*P. Stefanov*) и Г. Геров, който привежда някои аргументи в полза на датироката от първата четвърт на столетието.

[6] *A. Grabar*, La peinture religieuse, 278–279.

[7] Темата е засегната частично единствено от З. Ждраков в неговата статия Отражение на флорентинската уния в Търновград, 202–203.

[8] *Ibid*.

по-специално внимание и като иконография, и като визуално решение, о в контекста на византийската и поствизантийската иконографската традиция и особено връзката с Дървото Йесеево.

Определените от Грабар като Дърво Йесеево медальони с образите на старозаветни личности в църквата «Св. Св. Петър и Павел» във Велико Търново представляват рядък за епохата и региона пример на композиция, представяща Христовите предци по плът, която няма точно определено название в науката. Тя се нарича от различните автори по различен начин, но най-често се определя като Генеалогия на Исус Христос. Композицията в търновската църква поставя още по-остро въпроса за приликите и разликите между тези две композиции, които на практика въплъщават една и съща тема — земните предци на Божия син, но представена по различен начин.

Запазените днес части от композицията позволяват да се каже със сигурност как се е развивала тя –къде започва и къде завършва. Началото очевидно е в южната пета на северната арка, разделяща северния кораб от притвора. От разкошно фантастично яркочервено цвете израства фигура с нимб, обърната на дясно, държаща с две ръце разгънат свитък. Няма следи от букви върху свитъка, както и от сигнатурата на фигурата. Прави впечатление богата сложна драпировка на дрехата. В арката не са запазени други фрагменти. Фризът с медальони продължава върху стените на притвора и в другите две арки в медальони, образувани от два, редуващи се сивосиньо с червен, излизащи един от друг ластара. Съдейки по запазените фрагменти в притвора, върху северната и южната стена са били изобразени по 8 медальона, върху източната стена или по-точно между северната и централната арка са запазени три медальона, от другатастрана на централната арка е запазен фрагмент от един, но първоначално вероятно също са били три. Върху западната стена на притвора няма и следа от медальоните, но може да се предполага с голяма сигурност, че те са съществували. Линията на фриза с медальоните минава точно над горната греда на вратата, но дали е имало обичайния за това място ктиторски надпис днес не може да се каже. Ако е имало, медальоните върху западната стена най-вероятно са били 8. В централната арка медальоните са 24 — в 6 реда с по два образа върху двата склона на арката, в зенита на арката е изобразен Христос Емануил и това е върхът на генеалогичното дърво. В южната арка са поместени 16 медальона с образите на старозаветни жени и двама пророци, които не са включени в евангелските генеалогии. Общият брой на Христовите предци, които са били изобразени в арките между наоса и притвора и върху стените на притвора, е бил 72 или 73.

Върху фрагмента на северната стена на притвора се четат сигнатурите в двата централни медалона: (Праведни) Сим и Праведни Іафе(т). Върху южната стена на притвора са запазени почти всичките осем медальона, които следват от запад на изток в следния ред: Праведни Тара отец Авраамов, Фарес син Юдин, Есром (!) син Фаресов, (Арам син) Есронов, образът е почти разрушен, но най-вероятно е Аминадава син Арамов, На(а)сон (син Ами)на(данов), Салмон син На(а)сонов и Овиуд син Воозов и Роθин(?). Липсва Вооз, син на Салмон от Раав (Мат. 1, 5). Син на Овиуд е Йесей, а на Йесей Давид. Върху източната стена на притвора между централната и южната арка е запазен фрагмент образа на цар

Давид с нещо като арфа (псалтир). Тук са били изобразени най-вероятно Йесей и синът му Соломон. В полето между северната и централната арка са запазени три медальона с образите на: Праведни Мелхиседек, Ровоам син Соломона, Зар(а) син Иуди патриарха Иаковлиа.

Генеалогичното дърво продължава в долния десен ъгъл на северната половина на централната арка[9] с Авиа син Ровоамов, до него Аса син Авиев; Иаотам син Озин и Озия с(ин) Ио(арамов); Иосии син Амонов и (…)сІа син Иосиин; Авиуд син Зоровавелов и Елиаким с(ин) А(виудов); Елиоуд син Елеазаров и Ахим син Садоков; Иаков с(ин). М(атана) и Иосиф Обручник. В южната половина на арката са поместении (от долу на горе): Иорам син Иосафатов и Иосафат син Асов; Езекиия син Ахазов и Ахаз син Иотамов; Амон син Манасиин и Манасия син Езекиилов; Зоровавел син Салатиилев и Салатиил син Ехониин; Садок син Азоров и Азор син Елиакимов; Матан с(ин) Е(леазаров) и Елеазар (син Елиудов).

Образите в южната арка не се отнасят към евангелските генеалогии на Христос. Тук са изобразени двама пророци и 14 старозаветни жени. За съжаление състоянието на сигнатурите на някои от тях е такова, че идентификацията им е проблематична, а два образа са напълно загубени.[10] Образите са разположени в по двойки в 4 реда върху двете половини на арката. Не може да се определи каква посока е следвана в разположението им. В долния ред на северната половина на арката със сигурност се различават сигнатурите на Анна майка на Самоуил и Сусана. Над тях ся изобразени две жени, свързани с пророците Илия и Елисей. Вляво е вдовицата от Сарепта, дала подслон на Илия, чийто син той възкресил (III Царе, 17, 9–19; Лк. 4, 26). Вдясно е жената от Сунам, дала подслон на пророк Елисей, възкресил по-късно момчето й (IV Цар. 4, 1–38). В следващия ред са Мириам, сестрата на Мойсей, и вероятно Анесет, жената на Йосиф. В най-горния ред е изобразена праведната Сарра, жената на Авраам, и до нея може би е Ревека, жената на Исаак. В долния ред на южната половина на арката различаваме Ревека, жената на Исаак, и може би Естир. В следващия ред са праведната пророчица и съдия Девора и праведната Рахил, втора жена на Яков. В най-горния ред са изобразени двама проци — единият млад с къдрава коса, а другият стар с бяла брада и означен като Праведни пророк Натан.

Запазените части от своеобразния фриз с образите на старозаветни мъже са достатъчни за идентификацията му като генеалогична редица с Христовите предци по плът. Съществуват две генеалогии, изброяващи предците на Христос на земята: в началото на евангелието на Матей (Мат. 1, 1–16) и в трета глава на евангелието на Лука (Лк. 3, 23–38). Двете значително се различават една от друга, както по броя, така и по избора на предците. Най-съществената разлика е, че у Матей генеалогията започва от Авраам и завършва с Христос, а у Лука е обратното, започва от Христос и стига до Адам. И двете родословни дървета

[9] Образите следват точно генеалогията по Матей, но преминават от едната страна на арката върху другата и обратно, за да могат да се съберат в средата.

[10] Дължа благодарност на Анна-Мария Тотоманова от Софийския университет за помощта при разчитането на някои от надписите.

отнасят произхода на Христос към цар Давид, но от двама различни негови синове: според Матей от Соломон, а според Лука от Натан. Двете линии се пресичат, а в много пунктове се разминават. Например, у Матей е казано, че Йосиф е син на Иаков, потомък на Авиуд, а у Лука — че е син на Илий. Имената между Авраам и Давид долу-горе съвпадат, но след това започват различията — Матей изброява царе, а Лука царски потомци, но не заемали царския престол. Генеалогията по Матей е по-схематична, построена на числовата символика и историческите периоди — 3 периода от по 14 поколения. Едни учени смятата, че Матей е съкратил старозаветната генеалогия, други, че Лука е измислил разширение на по-старата. Двамата евангелисти следват древната юдейска традиция на родословните дървета, но проблемите, но различията в двете евангелски генеалогии все още не са решени от библеистиката.[11] Още от епохата на ранното християнство започват опитите да се даде приемливо обяснение на тези несъответствия. Една от най-разпространените хипотези е, че генеалогията на Матей се отнася до Йосиф, мъжа на Мария, а тази на Лука до родословието на самата Мария.

Поради големите загуби на живописния слой днес е невъзможно да се възстанови изцяло първоначалната схема и да се покажат особеностите в подбора и композирането на Христовите предци. Но анализът на запазените фрагменти позволява да се направят някои наблюдения и изводи за характера и идейната насоченост на Христовата генеалогия в търновската митрополитска църква.

Двата образа върху северната стена на притвора с образите на синовете на Ной Сим и Иафет ни дават ключа за посоката, в която се е развивало генеалогичното дърво. Иафет и Хам не се споменават нито у Матей, нито у Лука. Тримата братя Сим, Иафет и Хам преживяват потопа и стават родоначалници на голямо потомство. В генеалогията на Лука като син на Ной е посочен само Сим (Яфет е посочен обаче в Ерминията на Дионисий). Неговото изображение върху северната стена показва, че генеалогията е започвала от Адам, чиято фигура е и частично запазена в северната арка. Ако предположим, че източно от Яфет е бил представен Хам а, до него Ной (мястото върху стената е достатъчно за два медальона), останалите осем предци по текста на Лука между Адам и Ной (Сит, Енос, Каин, Малелеил, Иаред, Енох, Матусаил и Ламех) могат да намерят мястото си в северната половина на арката по подобие на медальоните в южната арка. По-сложно е положението с предците след Сим. Върху северната стена има място за още 4 медальона, а върху западната те са били 10 или 12. В най-западния медальон върху южната стена е изобразен Праведни Тара отец Авраамов. Според Лука след Сим до Тара има осем имена. Ако първите четирима (Афраксад, Канаин, Сала и Евер) са били изобразени върху северната стена, то за западната остават само четири имена (Фалек, Рагав, Серух, Нахор). Между Нахор и неговия син Тара се получава голямо разстояние. Но ако отчетем, че в запазените части от композицията върху южната и източната стена

[11] Вж.: *Джеймс Экин*, Генеалогии Христа, http://www.christianity.org.ru/unafides/akin_genealogies.html; *Протоиерей Сергей Булгаков*, Христианство и еврейский вопрос, YMCA-Press, Paris, 1991: http://www.vehi.net/bulgakov/rasizm/gonenia.html

стена и централната арка последователността не е следвана строго, можем да предположим, че върху западната стена са били разположени образите не само на предците до Авраам, а и на неговите потомци, изиграли важна роля в Стария Завет — Исаак, Яков и Юда. Синовете на Юда, близнаците Фарес и Зара са разделени — Фарес върху южната, а Зара върху източната стена. Образите в осемте медальона върху южната стена на притвора следват от запад на изток доста точно последователността на изброените от Матей предци от Фарес до Овид. С размествания те продължават върху източната стена и в централната арка, където завършват с Йосиф Обручник и Христос Емануил.

Темата за човешкия род, който се носи и продължава от синовете, по своеобразен начин отзвучава в горните зони на апсидата на църквата на св. Апостоли. И двете евангелски генеалогии посочват като син на Яков само Юда, докато в Ерминията на Дионисий са изброени и дванадетестимата.[12] Зографите на търновската църква са постъпили, както по-късно предписва Ерминията на Дионисий, и са разположили синовете на патриарха Яков на почетно място в апсидата, очевидно разчитайки на алюзията с дванадесететте колена израилеви. Днес са запазени десет големи медальона с образите на старозаветни патриарси: в северната половина — патриарх Левий, патриарх Рувим, патриарх Йосиф, патриарх Нефталим, патриарх Гад, и в южната — патриарх Симеон, патриарх Юда, патриарх Яков (по-късен, XVII в.), патриарх Асир и патриарх Вениамин. На пръв поглед бихме казали, че това са десет от дванадесетте родоначалници израилевите племена, повечето от които са негови синове.[13] Съгласно библейската традиция, потомците на Яков, били разделени на 12 племена («колена»), наследили синовете на Яков, разделили помежду си обетованата земя Израел. Потомците на Левий не се включват в числото на 12-те израилеви племена, тъй като те са посветени да служат на Господа, нямали своя земя в Ханаан и били разсеяни по цялата страна. На мястото на Левий и Йосиф за родоначалници се приемат синове на Йосиф Манасия и на Ефраим, които Яков осиновил преди смъртта си.

Присъствието на образите на Левий и Йосиф показва, че в търновската църква са били изобразени дванадесетте сина на патриарх Яков. Яков имал дванадесет сина от двете си жени и техните прислужници. Синовете на Яков са: от Лия — първенеца Рувим, Симеон, Левий, Иуда, Исахар и Завулон; от Рахил — Иосиф и Вениамин; от Вала, Рахилина слугиня — Дан и Нефталим; от Зелфа, Лиина слугиня — Гад и Асир. В горния ред на апсидата има място за два медальона, които са били разрушени при разширяването на прозореца в началото на XVII в., в които са били другите двама сина от Лия Исахар и Завулон, а на мястото на патриарх Яков (XVII в.) е бил изобразен Дан, другит син на слу-

[12] Ерминия или наставление в живописном искусстве, составленное иеромонахом и живописцем Дионисием Фурноаграфиотом 1701–1755 гг., Труды Киевской духовной академии, Киев 1868, т. I, 556–557.

[13] Апсидата на църквата е била преустройвана, най-вероятно в началото на XVII в., съдейки по стила на образите върху стените на разширения прозорец. Вероятно тогава са били унищожени три от първоначалните 12 медальона. Медальонът с образа на Яков също е изписан след поправките.

гинята Вала. Изобразяването на дванадесетте сина на патриарх Яков в апсидата акцентира върху дълбоките исторически корени на въплътения Божи Син. Те своеобразно допълнение на новозаветната генеалогия в пространството на притвора, което извежда родословието от сина на Яков Юда. Затова и патриарх Юда в апсидата единствен е изобразен държащ медальон с допоясно изображение на благославящия Христос Емануил, макар че нимбът му не е с кръст. Йосиф и Вениамин са изобразени като царе с голям осмоконечен кръст в лявата ръка. Нито Йосиф, нито Вениамин са били царе. Известно основание за изобразяването им като такива намираме в съдбата на техните потомци. От храброто войнствено племе на Вениамин произхожда първият цар на Израел Саул. Левий, третият син на Яков от Лия, е изобразен държащ стомна с двете си ръце. Съдът в ръцете на Левий напомня стомната с манната и символизира неговото свещенство. Посветен на Бога, Левий е родоначалник на левитите — свещенослужители. От неговото коляно произхождат Аарон и Мойсей. Не случайно неговият образ заема челно място в редицата синовете на Яков, за да напомни още веднъж за върховенството на старозаветните свещенослужители, предобраз на християнските епископи. Както дванадесетте израилеви колена (представени тук от дванадесете сина на патриарх Яков), представляващи пълнотата на старозаветната Църква, предобраз на новозаветната, така и пълнотата на новозаветната Църква — Тялото Христово, се изобразява символично винаги чрез числото на дванадесетте Апостоли, на които е посветен храмът.

Съставителите на търновската композиция следват като цяло евангелските генеалогии, но включват и старозаветни личности извън тях, като Мелхиседек и Натан. «Праведният» Мелхиседек е изобразен върху източната стена «зад» соломоновия син Ровоам и сина на патриарх Яков Зара, обърнати на ляво към централната арка. И тримата са с корони. Ако Ровоам и Зара фигурират в матеевата генеалогия, Мелхиседек е една от неясните и тайнствени старозаветни личности, която обаче има важно място в христологията като старозаветен праобраз на новозаветното първосевещенство на Христос. Той се споменава в Битие 14, 18–20 като цар на царството Селим (на евр. «мир») и «свещеник на всевишния Бог», благословил Авраам.[14] В християнската традиция той се разглежда като праобраз на Христос, съчетал достойнството на цар и първосвещеник, съответно на Христос Цар на царете и Велик Архиерей. В паметниците на византийското изкуство се среща особено от кр. XIII — нач. на XIV в.[15]

«Праведни Пророк Натан» е изобразен сред старозаветните «праматери» в южната арка. В Библията се споменават двама с това име. Праведният Натан е син на цар Давид от Вирсавия, а пророк Натан играе важна роля в живота на Давид, той го изобличава заради грешната му любов към Вирсавия, той предсказва името на техния син Соломон и в крайна сметка той внушава на Давид именно Соломон да постави на трона.[16] Образът, редом с който е изобразен Натан, е доста повреден и не може да се определи неговия контекст. По иконографски белези — млад мъж с къса къдрава коса, образът е близо до типа на

[14] Християнство. Энциклопедия, т. 2, Москва 1995, 100.

[15] *Д. Војводић*, О ликовима старозаветних првосвештеника у византијском зидном сликарству с краја XIII века, Зборник радова византолошког института 37 (1998) 121–154.

пророк Даниил, чиято личност и дейност е тясно свързана с Христовите предци, но остатъците от надписа към него, колкото и да са неясни, не отговарят на името.

По отношение на иконографията на отделните персонажи, включени в търновската генеалогия, преди всичко трябва да се отбележи майсторството на зографите, които използвайки няколко на физиономистични типа, съумяват чрез леки нюанси в позите и чертите да постигнат разнообразие и богатство в многолюдната галерия от образи. Образите са подчинени на строга симетрична схема — тези върху източната стена са обърнати към централната арка, а в арките двойките са обърнати един към друг, докато тези върху другите стени на притвора са изобразени фронтално. С изключение на няколкото (като цар Давид или Йосиф Обручник), които имат установена иконография, образите на останалите практически са оригинални. По отношение на костюма също е приложено голямо майсторство и усет, чрез които е избегнато усещането за типизация.

В цялостната характеристика на образите се налага водещата идея — от една страна, да се акцентира върху царския произход на Христос, и в същото време да създаде всеобхватна картина на човешкия род, чийто връх е Христос. Първият след Тара е Фарес, син на Юда от Тамар, който носи корона, както предците върху южната стена и повечето в централната арка (само четиримата в най-горниите редове са без корони), макар че не са царе. На практика по-голямата част от предците са изобразени с корони. Сим и Яфет, както и Тара, бащата на Авраам, обаче са изобразени като старци с дълги бради и коси и без корони, типични патриарси. Така зографите са подчертали двата периода — до и след Авраам.

Самото разположение на родословието на Христос по стените на притвора и в арките, разделиящи го от наоса, още веднъж хармонизира със символизма на притворното пространство. Притворът е преход между профанното пространство вън и сакралното пространство вътре в храма. Той е място символизиращо християнската «предистория», подготвяща идването на Божия Син на земята. Притворът и западните части на храма са традиционното място и на близката по смисъл на Генеалогията композиция Дърво Йесеево.

Без да се спираме върху смисъла, източниците и иконографията на Дървото Йесеево, за което има редица сериозни изследвания,[17] заслужава накратко да се спрем на прилики и разлики с композицията, наричана Генеалогия на Христос. Преди всичко Генеалогиите се базират върху споменатите места у Матей и Лука и от тук характера на композициите, които представляват отделни фигури или полуфигури на повече или по-малко от изброените Христови предци. Дървото Йесеево е сложна многосъставна композиция, която има различни, но предимно старозаветни източници. Макар че Генеалогияата обикновено се нарича «дърво», единствено в търновската църква срещаме визуална асоциация с дърво, докато композиционна схема на Дървото Йесеево се из-

[16] Библейская энциклопедия. Москва 1891, 507.

[17] За Дървото Йесеево съществува огромна литература, но основните публикации вж. у: *V. Milanović*, The Tree of Jesse in the Byzantine Mural Painting in the Thirteenth and Fourteenth Centuries,

гражда изцяло върху него. Както подсказва самото название, Дървото Йесеево започва от Йесей, макар че включва, особено в поствизантийските примери, и родоначалниците на дванадесетте колена и други предци, но никога Адам. И може би на интересната и най-важна от иконографска гледна точка особеност на Дървото Йесеево е включването на сцени.[18] Сцените представят главно богородични префигурации, като по този начин извеждат на преден план мариологичната линия, която се потвърждава и от образа на Богородица, изобразяван на върха на дървото, преди Христос. В Генеалогиите Мария разбира се отсъства. Дървото Йесеево развива основно идеята за ролята на Мария за идването на Божия Син на земята, докато Генеалогията се основава на патриархалната идея, утвърждаваща предаването на правото от баща на син.

Като самостоятелна тема, която обикновено се нарича Генеалогия на Исус, човешките предци на Христос се срещат рядко в паметниците на изобразителното изкуство.[19] Византийската традиция не изработва устойчива иконография на темата, поради което вариантите, в които се явява са много и много различни помежду си. Вероятно все още редица примери, особено в поствизантийските паметници не са иднетифицирани и публикувани. Темата за старозаветните предци на Христос във византийските и поствизантийските паметници е слабо застъпена в литературата и то най-вече по повод отделни паметници. Г. Бабич в книгата си за стенописите в Кралевата църква в Студеница първа се спира по-подробно на проявленията и идейния контекст на темата във византийското изкуство.[20]

Основните литературни източници са евангелските генеалогии, но също и службата за Неделята на праотците преди Рождество Христово,[21] приписвана на Христофор Митиленски от ср. на XI в.[22] Друг вероятен източник може би са и популярните през средновековието исторически съчинение от типа на т. нар. световни хроники, като кратката хронография на патриарх Никифор.[23]

В ръкописите темата се явява във връзка с евангелските пасажи с изброените Христови предци по плът у Матей и Лука. Характерен пример е Par. Gr. 74 от XI в. и копието му от ср. на XIV в. за българския цар Иван Александър.

Зограф 20 (1989), 48–59; *eadem*, Старозаветне теме и Лоза Јесеева, Зидно сликарство манастира Дечана, Београд 1995, 213–241; *А. Серафимова*, Кучевишки манастир Свети Архангели, Скопије 2005, 191–206.

[18] З. Ждраков смята, че всички сцени и образи в църквата са били един вид част от композицията Дърво Йесеево. Тезата не отчита спецификата на композицията. Вж.: *З. Ждраков*, Отражение на флорентинската уния в Търновград, 203.

[19] Отделни изображения на старозаветни праведници и Христови предци се срещат сравнително често във византийските и поствизантийските паметници, най вече заедно или близо до старозаветните пророци.

[20] *Г. Бабић*, Краљева црква у Студеници, Београд 1989, 76–87.

[21] *Л. Мирковић*, Хеортологија или историјски развитак и богослужење празника православне цркве, Београд 1961, 93–94.

[22] *Г. Бабић*, op. cit., 86; *G. Millet*, La dalmatique du Vatican, Bibliothèque de la Section des sciences religieuses de l'École pratique des hautes études, LX, Paris 1945, 83.

[23] Тържество на словото. Златният век на българската книжнина. Летописи, жития, богословие, риторика, поезия, Под редакцията на *Кл. Иванова* и *Св. Николова*, София, 1995, 243–256.

Илюстраторът е изобразил Христовите предци като компактни групи мъже от двете страни на Христос — Яков и синовете му, Юда и братята му, Соломон и царете след него.[24] По-близък до стенописните паметници вариант ни предлага гръцко четвероевангелие от Тбилиси от ок. 1300 г.[25] Върху страницата са разграфени 42 полета с бюстовите изображения на Христовите предци по Мат. 1,1–16 от Авраам до Йосиф, Мария и Исус. Миниатюрата сигурно е била използвана и като образец при представянето на предците в монументалната живопис.

Във византийските стенописи темата за Христовите предци по плът се появява още в следиконоборския период.[26] От XII в. датират мозайките с образите на Христови предци в два паметника с доказано влияние от изкуството на византийската столица — базиликата на Рождество Христово във Витлеем и катедралата в Монреале на остров Сицилия. В мозайките от 1169 г. в базиликата «Рождество Христово» старозаветните предци на Божия син са били изобразени в горните части на стените на централния кораб. В началото на XX в. още са били запазени 7 от първоначалните 42 медальона, в които са били разположени старозаветните предци на Христос по текста на 1 глава от евангелието на Матей.[27] В мозайките в катедралата на Монреале, датирани към 1180 г., предците на Христос са изобразени в арките на квадрата, получен от пресичането на централния кораб с трансепта. 26-те медальона с Христовите предци по Матей 1,1–16 са допълнени от трима старозаветни патриарси.[28]

На особена популярност се радва темата в столичното Палеологово изкуство от края на XIII и XIV в. Внушителна група паметници, в които се срещат Христовите предци като самостоятелна композиция, са доказателство за това. Най-много са предците в мозайките на двата слепи купола във вътрешния притвор на Кахрие джами (ок. 1315) — общо 66, разположени в два регистъра.[29] В центъра на южния купол е разположен медальон с образа на Христос, а в центъра на северния с Богородица. Същата е била и схемата и в Килисе джами, където мозайките са запазени фрагментарно.[30] В Протатон (ок. 1300) медальоните с Христовите предци са разположени в горните части на стените на централния кораб.[31] Солунските зографи Михаил и Евтихий са включили предците на Христос по плът в своите живописни ансамбли. В Богородица Перивлепта в Охрид (1295) медальоните с Христовите предци са разположени върху три-

---

24 *Л. Живкова*, Четвероевангелието на цар Иван Александър, София 1980, Tabl. IV, V.

25 Цит. по *Г. Бабић*, op. cit., 86.

26 В известната хомилия, приписвана на патриарх Фотий, в която се описва църквата на Василий I, известна като Неа, се казва, че в най-долния регистър са разположени само прави фигури — «сонм на апостолите и мъчениците, пророците и праотците.» Цит. по О. Демус, Мозаики византийских храмов, Москва 2001, 87–88. Днес съществуват други мнения за авторството на хомилията и за църквата, на която е посветена, но те не променят същността на съобщението.

27 *O. Demus*, The Mosaics of Norman Sicily. London, 1949, 314, 350.

28 *O. Demus*, op. cit., 91–177.

29 *P. Underwood*, Kariye Djami, New York 1966 et 1975, vol. I, 49–59, vol. II, Pl. 42–64, 68–84.

30 *W. Grape*, Zum Stil der Mosaiken in der Kilise Camii in Istanbul, Panthéon XXXII–1 (1974).

31 *G. Millet*, Le monuments de l'Athos. Paris 1927, pl. 101, 111, 121–2, 131.

умфалната арка.[32] В Кралевата църква в Студеница (ок. 1315) 34 предци са разположени фризово в пръстена на барабана на купола.[33] В Богородица Левишка в Призрен (между 1309 и 1313),[34] Старо Нагоричино (1316–1317),[35] в Грачаница (1321)[36] и в Хилендар (1321)[37] обаче предците са изобразени по цариградски маниер в цял ръст в западните малки куполи. В църквата на манастира Раваница (кр. XIV в.) 50 старозаветните предци на Христос са представени в четирите малки купола и в подкуполното пространство.[38]

Обикновено Христовото родословие н стенописните ансамбли се разглежда в контекста на догмата за въплъщението и изтъкването на човешката страна на Христос.[39] Възкресението на Христос е залог за всеобщото спасение на човеците, чиито представители са неговите преки предци. Техните образи са убедително доказателство за въплъщението и реалното присъствие на Христос на земята. Но Г. Бабич отбелязва и зависимостта, между засиления интерес на византийците към Христовите предци именно в периоди на големи обществени и духовни катаклизми, когато особено остро се проявява необходимостта от утвърждаване на вярата във въплътения Бог и неговата роля във всеобщото спасение в литургията и изкуството.[40] Не случайно според авторката именно след голямата иконоборска криза се появяват първите свидетелства за появата на Христовите предци в стенописта, след това в Палестина, където византийската цивилизация се среща с илямската, или Сицилия, където през XII в. се събират много култури, и особено след половинвековното латинско господство в Константинопол, се появявт най-много паметници с образите на Христовите предци по плът. Също такова време и смутният петнадесети век, белязан със залеза на Византийската и изгрева на Османската империя, с гибелта на другите християнските държави на Балканите и установяването на чуждо етническо и релгиозно господство.

Това, което особено отличава търновското генеалогично дърво на Христос, е включването на старозаветните жени, наричани обикновено праматери, но тук обозначени като «праведни». До колкото ми е известно, тази част от търновската композиция е уникална. Единственият източник, който съответства на подбора на толкова много старозаветни жени, се оказва Ерминията на Дионисий от Фурна,[41] където в параграф 131 на Втора част са изброени 17 старо-

[32] *П. Милковиќ-Пепек*, Делото на зографите Михаило и Еутихиј. Скопије 1967, 68, Pl. 15; *Д. Војводић*, О ликовима старозаветних првосвештеника у византијском зидном сликарству с краја XIII века, 124, 133–139, сл. 1–4.

[33] *Г. Бабић*, op. cit., 76, II, III, Pl. 22.

[34] *Д. Панић, Г. Бабић*, Богородица Љевишка, Београд 1975, 49–50.

[35] *Б. Тодић*, Старо Нагоричино, Београд 1993, 97–98.

[36] *Б. Тодић*, Грачаница. Сликарство, Приштина 1999, 105–106, 189.

[37] *J. Радовановић*, Христови преци по телу у живопису манастира Хиландара, Међународни научни скуп Осам векова Хиландара, Београд 2000, 639–651.

[38] *М. Беловић*, Раваница. Историја и сликарство, Београд 1999, 96–98.

[39] *Б. Тодић*, Српско сликарство у доба краља Милутина, Београд 1998, 96, 99.

[40] *Г. Бабић*, op. cit., 86.

[41] Тук очевидно се сблъскваме с рядък случай, доказващ съществуването на по-ранен вариант на тази част от Ерминията на Дионисий от Фурна.

заветни свети жени: Праматер Ева, праведната Сарра, жената на Авраам, праведната Ревека, жена на Исаак, праведната Лия, първа жена на Яков, праведната Рахил, втора жена на Яков, праведната Асенета, жена на Йосиф прекрасния, праведната Мириам, сестра на Мойсей, праведната Девора, съдила Израил, праведната Рут, пророчица Олда, праведната Сарафтия, при която бил пратен пророк Илия, праведната Саматина, препитавала Елисей, праведната Юдит, умъртвила Олоферн, праведната Естир, избавила израилтяните, праведната Анна, майка на пророк Самуил, праведната Сусанна и света Анна, майка на Богородица.[42] От изобразените в търновската композиция можем да идентифицираме 12, тъй като два образа са напълно загубени. Остават Ева и майката на Богородица Анна, и пророчица Олда и Юдит. Прави впечатление дословното следване на текстовете към всяка от тях в Ерминията.

Праведните праматери като обособена група не се срещат във византийските паметници. Много рядък пример е гръцкият ръкопис с коментар на Йоан Златоуст към книга Битие от края на XIII — нач. на XIV в., създаден вероятно на Кипър, на полето на който в медальони са изобразени Сарра, Ревека, Рахил и Асенета.[43] Те са изобразени по много подобен начин — плътно загърнати в мафория, с ръце пред гърдите. Жените в търновската църква са изобразени до раменете с покривало върху главата, което се закопчава отпред, редуващи се червено с бяло. Единствено Асенета е с мафорий, украсен с бисери. Въпреки лошото състояние на живописния слой и големите загуби, очевидно е типизирането на образите, не личи да са характеризирани, както е в Ерминията, като «стара» или «млада».[44] Източноправославното изкуство не познава подобен ансамбъл от десет старозаветни жени, още по-малко като част от родословието на Христос. Но затова пък познаваме един пример за това как зографите са познавали и са следвали по-старите образци. В стенописите от началото на XVII в. в църквата «Св. Димитър» в близкото на Търново късносредновековно селище Арбанаси срещаме композицията «Дърво Йесеево», включваща медальони с образите на жени.[45] Уникален пример за включването на жени в композицията, което най-вероятно е станало под влияние на търновските фрески.

В горната част на източната стена на наоса над южната арка към притвора, над пояса с фигурите на мъченици в цял ръст, са частично запазени две фигури. Облечени в богато украсени туники и плащове, те са застанали в силно раздвижени пози. Дясната фигура е по-добре запазена — снажен старец със среднодълга бяла брада и бели коси, спускащи се върху раменете, не е ясно дали има корона. С дясната ръка държи изправен свитък с бледи следи от текст, а в лявата извит рог. Свитъкът и рогът следват елегантна крива. От другата фигура

---

[42] Ерминия или наставление, т. I, 560–561.

[43] Цит. по: Э. *Смирнова*, Иконы Северо-Восточной Руси. Середина XIII — середина XIV века. Москва 2004, 329.

[44] Ерминия или наставление, т. I, 560–561.

[45] Композицията не е публикувана. Единствено ние съобщаваме накратко за нея в доклад «Иконографски типове на Дървото Йесеево в българските паметници» на Международната научна конференция, посветена на 70-годишнината на проф. д-р Любен Прашков, Велико Търново 14–15. 12. 2001.

е останала на долната половина, тя е обърната към първата, не е ясно дали е държала свитък, а малък фрагмент пред гърдите прилича на чаша. Както изглежда, в най-горната част на стените са били изобразени пророци с техните атрибути. А рогът е атрибут на пророк Самуил.

Самуил произхожда от рода на Левий и е последният съдия на Израил (Първа и Втора книга Царства). Самуил помазал Саул за първи юдейски цар, а след това и сина му Давид. Макар че в библейския текст е казано, че той взел «съд с елей», във византийското изкуство се приема, че това е станало с рог, с който често се изобразява Самуил. Именно така е описан той в Ерминията на Дионисий: старец с дълга брада, в свещенически одежди и митра, държи рог с елей и кадилница.[46] Що се отнася до персонажа до него, по украсената дреха съдим само, че може би е имал свещенически сан. Не можем да кажем нищо за подбора и точния брой на пророците в цял ръст в най-горните части на стените на наоса на църквата, но присъствието им е показателно за мащабността на старозаветната тема в цялостната иконографска програма.

Стенописите в търновската църква предлагат един наистина рядък за епохата и уникален за българските земи пример на толкова пълна и разгърната в църковното пространство тема за човешките предци на Христос и в общ смисъл за цялата древна история на човечеството. В чисто пространствено отношение тя доминира в църковния интериор и е важен елемент от иконографската програма.[47] И макар че стенописната декорация в църквата е достигнала до нас в силно фрагменарен вид, ясно е че съставителите на иконографската програма са били начетени богослови, познавачи не само на библейските текстове, но и оригинални творци, създали цялостна идейна програма, съответстваща на ранга на Търновската митрополия и утвърждаваща нейното място в тялото на християнската Църква.

Бисерка Пенкова

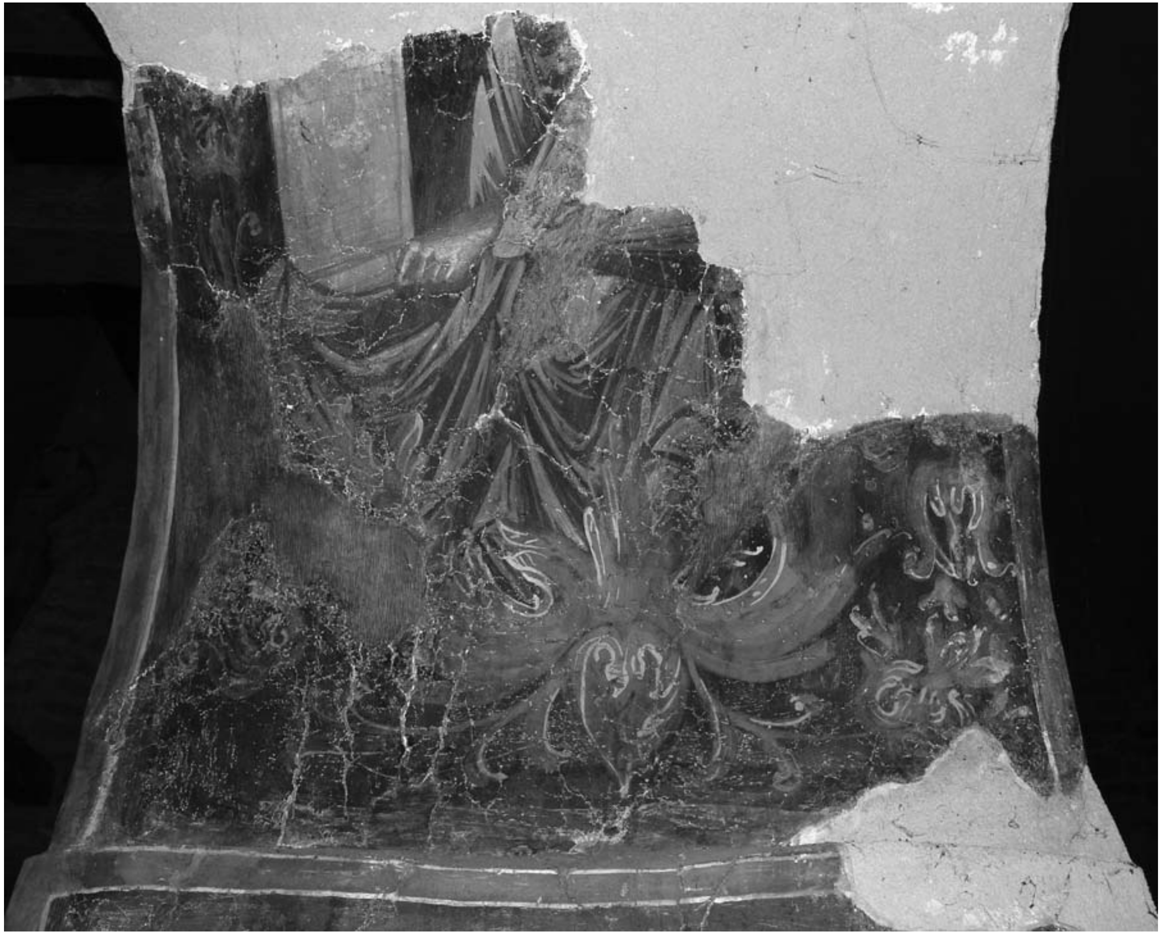
ХРИСТОВА ГЕНЕАЛОГИЈА У ЦРКВИ
СВ. ПЕТРА И ПАВЛА У ВЕЛИКОМ ТРНОВУ

У студији се разматра особена композиција Христове генеалогије у митрополијској цркви Св. Петра и Павла у Великом Трнову. Она припада основном живописном слоју који није тачно датован и, најопштије посматрано, припада уметности XV или почетка XVI века. Приказани у медаљонима образованим од

[46] Ерминия или наставление, т. I, 560.

[47] Единствения за сега опит за интерпретация на стенописната програма в църквата вж.: *З. Ждраков*, Отражение на флорентивската уния в Търновград.

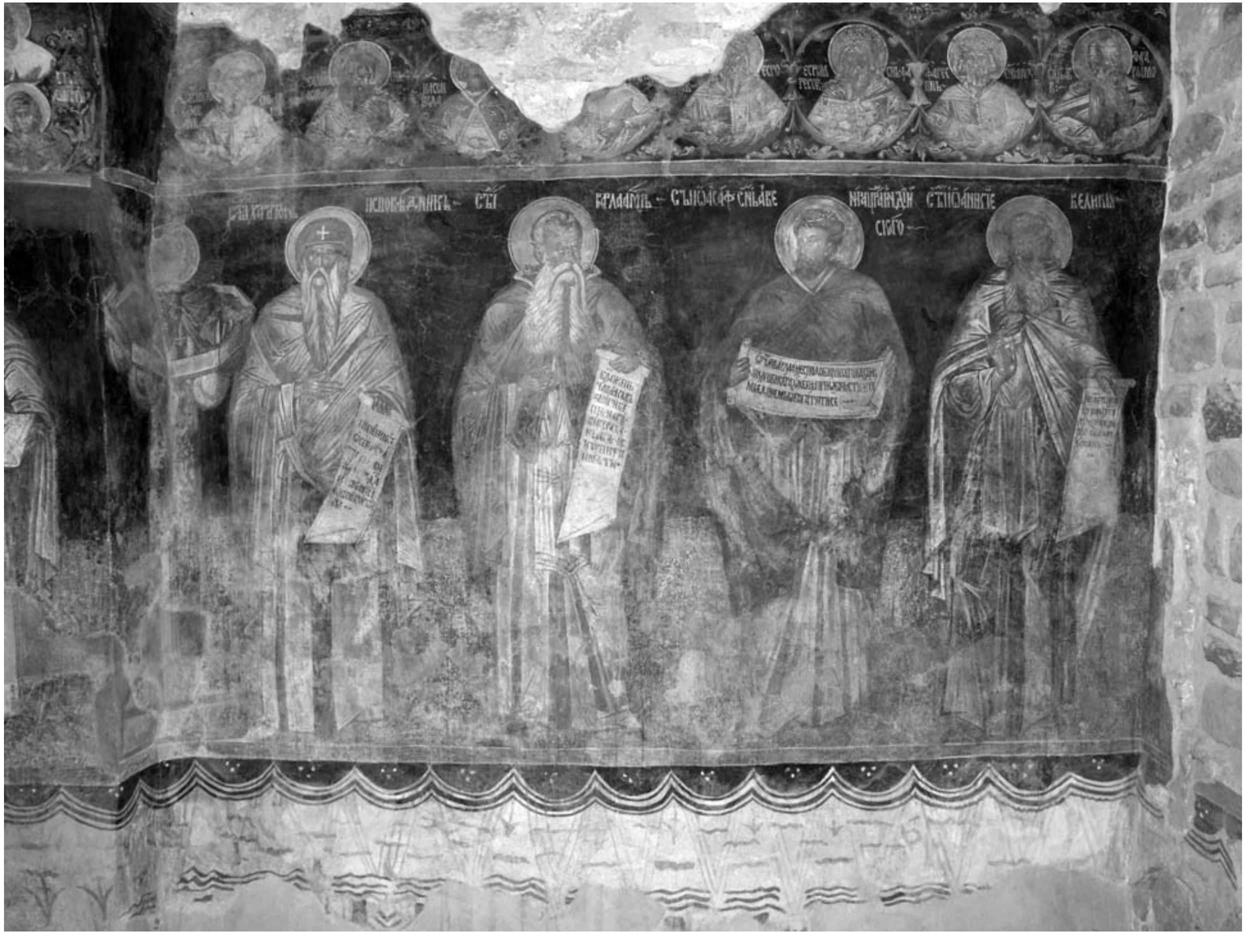
флоралних мотива, Христови преци по телу смештени су на лукове између нартекса и наоса, као и на све зидове припрате. Родословно стабло отпочиње на северном луку фигуром Адама, која излази из великог црвеног цвета. Фрагменти двају медаљона с ликовима Нојевих синова Сима и Јафета, при врху северног зида, показују да је композиција започињала управо од Адама, а не од Јесеја. Медаљони с Христовим прецима, који су се према Лукином јеванђељу настављали у врх западног зида, данас нису сачувани. Претпостављамо да су до Тара на том зиду били приказани његови непосредни потомци Јаков, Исаак и Јуда. Обе јеванђељске генеалогије, Лукина и Матејева, као Јаковљевог сина наводе само Јуду, док су у Дионисијевој Ерминији побројана дванаесторица. Они су насликани у великим медаљонима у апсиди. После Тара ликови у медаљонима следе редослед из Матејевог јеванђеља при врху источног зида и завршавају се представом Христа Емануила на северном луку. Јединствени елемент трновске Генеалогије су представе 14 старозаветних жена на јужном луку, које се помињу само у Ерминији Дионисија из Фурне. Следећи јеванђељске текстове и Ерминију, композиција показује и неке особености — укључивање пророка Натана и још једног неидентификованог, пророк међу праведне жене, као и представу Мелхиседека. Трновска Генеалогија изражава идеју предаје патријаршијске традиције од оца сину и заснива се на старозаветној историји Христовог царског свештеничког порекла. Старозаветну тему допуњују представе пророка у горњим деловима зидова, али су сачувана само два фрагмента, од којих се у једном може препознати пророк Самуил. По избору и композицији, трновска Генеалогија нема паралеле у познатим споменицима.



Сл. 1. Св. Ап. Петър и Павел във Велико Търново, северна арка, Адам



Сл. 2. Св. Ап. Петър и Павел, притвор, северна стена



Сл. 3. Св. Ап. Петър и Павел, притвор, южна стена



Сл. 4. Св. Ап. Петър и Павел, притвор, южна стена, праведни Тара и Фарес



Сл. 5. Св. Ап. Петър и Павел, централна арка



Сл. 6. Св. Ап. Петър и Павел, южна арка



Сл. 7. Св. Ап. Петър и Павел, апсида, синовете на Яков



Сл. 8. Св. Ап. Петър и Павел, апсида, синовете на Яков



Сл. 9. Св. Ап. Петър и Павел, наос, западна стена, пророци



Сл. 10. Св. Ап. Петър и Павел, притвор

Зборник радова Византолошког института XLIV, 2007
Recueil des travaux de l'Institut d'études byzantines XLIV, 2007

УДК: 94(497.11):2–5(497.2)

АКСИНИЯ ДЖУРОВА (София)

ВЛАДЕТЕЛСКИЯТ КУЛТ — ЕМБЛЕМА НА СРЪБСКАТА ДЪРЖАВНОСТ
(по материали — познати и непознати от Самоковската епархия)

Обожествяването на легитимния крал или цар след смъртта му е специфична емблема за сръбската държавност, в отличие например, от почти липсващата подобна традиция в България и не така развита във Византия. В настоящата публикация се проследява разпространението на култа след XV век в Югозападна България и по-специално в Самоковската епархия, на базата на познат и недостатъчно известен материал, свързан с култа на св. Симеон и св. Сава, на св. Крал (Стефан II Урош Милутин) и на св. Стефан (III Урош) Дечански.

Известен факт е, че обожествяването на легитимния крал или цар след смъртта му е специфична емблема за сръбската държавност, в отличие, например, от почти липсващата подобна традиция в България.[1] Агиографските

[1] *B. Bojović*. L'hagio-biographie dynastique et l'idéologie de l'Etat serbe au Moyen âge (XIII^{e}–XV^{e} siècles). — Cyrillométhodianum, XVII–XVIII, Thessalonique, 1993–94, 73–92. Би могло да се направи паралел с руските светци-владетели Борис и Глеб, но той не е достатъчно точен, а и спецификата на техния култ ги отнася повече към типа на светеца-мъченик. Срвн. и *Bojović.* L'hagio-biographie dynastique…, p. 74 ; виж също: *М. Благојевић, Д. Медаковић*, Историја српске државности, књ. I. Од настанка првих до почетка националне револуције, Нови Сад, 2000; *А. Джурова*. Славянските светии в контекста на бароковата иконография на покровителството (за култа към св. Крал Стефан Урош Милутин). — Археографски прилози, 24, Београд, 2002, 17–45; виж: *Ив. Гергова*. Култът към Св. Крал Милутин „Софийски" в България. — Проблеми на изкуството, 4, 2000, 19–22; *А. Джурова*. Наследството на хилендарските книжовници-таксидиоти от Девическия (метох) манастир „Покров Богородичен" в Самоков XVIII–XIX в. — Зборник радова*:* Осам векова Хиландара. Историја, духовни живот, књижевност, уметност и архитектура. (Научни скупови Српске академије наука и уметности, књ. XCV, Одељење историјских наука, књ. 27), Београд, 2000, 125–137; *A. Džurova*. The Eighteenth and Nineteenth Century Literary Tradition of Hilandar Monastery Reflected in Newly Discovered Manuscripts of Its Samokov Dependency, „Protective Veil of the Theotokos" Convent — Part I. Monastic Traditions**.** Selected Proceedings of the Fourth International Hilandar Conference, Bloomington, Indiana, 2003, 59–88; *А. Джурова, В. Велинова, Ив. Патев*. Неизвестни факти за култа към Св. Стефан Милутин (Св. Крал). — Сборник, посветен на 90-годишнината от рождението на проф. Н. Дилевски, София, 2004, 407–418; виж също: *A. Džurova, V. Vélinova*. Le Culte de Saint Stefan Milutin (St. Kral) aux XV^{e}–XVI^{e} siècles et sa réactualisation en Bulgarie de l'Ouest à l'époque de la Renaissance Nationale. — "Heroes of the Orthodox Church the New Saints, 8th — 16th Centuries", Athens, 2004, 349–368.

творби за първия сръбски независим владетел и основател на династията на Неманичите — Стефан Неман (с монашеското име Симеон) са, както в основата на „сръбската владетелска идеология“, но и бележат зараждането на така специфичния за сръбската средновековна литература жанр, отличаващ я от останалата славянска, аз бих добавила и византийска традиция — този на владетелското житие.[2]

Появата и развитието на подобна традиция, рядка за православните християни, е израз на политическата теология на сръбската държава, развивала се в средищен за Изтока и Запада географски регион. В основата на тази политическа теология е заложена санктификацията на управляващата я династия, достигнала специфичен философски, политически и културно-антропологически синтез на идеята за собствена легитимност, собствена културно-политическа идентичност. В този смисъл формирането и утвърждаването на т. нар. владетелски култове в средновековната сръбска държава е феномен, позволил й да изгради своята владетелска идеология от момента на смъртта на Стефан Неманя почти до края на средновековната епоха и, нещо повече, да я превърне в един функционален инструмент за културно и политическо въздействие. В обединяването между светското начало (в образа на легитимния владетел, получил престола си по силата на династичното право) и църковно-догматичното (в примера за изключително благочестивото и ревностното усърдие към църквата, демонстрирано от същия този владетел) съзираме началото на процеса на консолидиране на теологическо-политическата основа, върху която ще се утвърди и открои идеята за сръбската държавност. Без точен аналог в останалите славянски държави, както и в самата Византия, традицията на практикуването и непрекъснатото обогатяване с нови персонажи на владетелските култове (от династията на Неманичите, през тази на Стефан Урош и синовете му, с мъченическата смърт на княз Лазар в 1389 г. до династията на Бранковичите през XVI в.) става мощен структуриращ елемент на сръбската държавност през Средновековието, който дава своето силно отражение върху останалите балкански народи десетилетия и столетия след възникването си. С други думи сръбската средновековна агиография, чието начало условно може да се означи с написването на житията на св. Симеон Първовенчани и св. Сава Сръбски, успява да изработи многофункционални модели, които се инфилтрират постепенно в цялостната културно-политическа, и дори — национално-освободителна идеология на балканските народи като цяло в периода XVII–XIX в.[3] Разпространението на владетелските култове още през Средновековието сред южните славяни и по-конкретно сред сърбите, през XV и XVI в., води до тяхното

[2] *S. Hafner*. Der Kult des heiligen Serbienfürsten Lazar — in: Südostforschungen, XXXI, München 1972, 19–53; *H. Birnbaum*. Byzantine Tradition Transformed: The Old Serbian Vita, in: *H. Birnbaum et S. Vryonis*. Aspects of the Balkans: Continuity and Change, La Haye — Paris 1972, 234–284; *Д. Богдановић*. Историја старе српске књижевности, Београд, 1980, 71–73, 153–155; виж също: *Љ. Стојановић*. Старе српске хрисовуље, акти, биографије, летописи, типици, поменици, записи и др. Споменик Српске краљевске академије, III, Београд, 1890, 137–140.

[3] *D. Bogdanović*. L'évolution des genres dans la littérature serbe du XIII[e] siècle. Byzance et les Slaves. — In : Mélanges Ivan Dujčev, Byzance et les Slaves. Etudes de civilisation, Paris, 1979, 49–58.

функциониране по-скоро като теологическо-политически културни послания за общността на балканските народи пред лицето на османските завоеватели, а в по-късния период вече на преден план се извежда политическото им съдържание — като спомен за историческото минало и като знак за политическо-теологическа самоидентичност. Израз на такава обща идеология са както скриптории като Рилския, Жеглиговския, и този в Младо Нагоричино, така и Атонските средища — Зографски и Хилендарски манастири. Преразпределянето на църковните диоцези след окончателното завземане на българското царство през 1396 г. и на сръбската държава през 1459 г. допринася допълнително за обединяването на историческия спомен. Свидетелства за този процес намираме и в текстовете, свързани с богослужението: така напр. в: Требник от 1737 г. (НБКМ No 624), където за неделята и Господските празници са изброени за прослава сръбските и българските светци:[4] Симеон Мироточиви и Сава, крал Милутин и крал Стефан Дечански, Иван Рилски и др.; в друг Требник от края на XVIII в. (НБКМ No 625) крал Милутин се споменава в славословите заедно с Георги Нови и Никола Нови Софийски, Йоан Рилски, Петър Коришки и Гаврил Лесновски.[5] Този процес става особено интензивен, когато мощите на Стефан II Урош Милутин са пренесени в София, където се намират и днес в църквата „Св. Крал" (Св. Неделя).[6] С този акт може до известна степен да се документира разширяването на ареала на действие на владетелските култове и да се направи опит за осмисляне на тяхната вторична модификация, вече в условията на процеса на Българското Възраждане. Защото възприемането на култопочитанието към св. Крал Стефан Милутин в средата на XV в. и популярността му в западните български земи по-късно — Софийско, Кюстендилско, Самоковско биха могли да се интепретират именно като преход от агиографския технологическо-политически модел от Средновековието към един политическо-теологичен културен контекст на българското възраждане.

Култът към сръбските светци по българските земи не е бил предмет на самостоятелно изследване в такъв историко-културен контекст до края на последното десетилетие на XX век. Известен опит в тази насока бе направен на Симпозиума, посветен на 800-годишнината от основаването на Хилендарския манастир, на Международния симпозиум, посветен на Православните светии във връзка с 2000 години от Рождество Христово, на Симпозиума, посветен на 220-годишнината от основаването на манастира „Покров Пресветия Богородици" в Самоков през 2002 г, както и по-късно, на Симпозиума в Атина, посветен на светците на Православието след 1453 г.[7]

---

[4] *Б. Цонев*. Опис на славянските ръкописи в Софийската народна библиотека, том 2, София, 1923; виж ръкопис No 624 от 1737.

[5] *Б. Цонев*. Опис на славянските ръкописи, том 2, София; виж ръкопис No 625 от XVIII в., виж и *Б. Цонев*, Опис на славянските ръкописи в Софийската народна библиотека, том 1, София, 1910; ръкопис No 267 от началото на XVII в.

[6] Виж *Л. Павловић*. Култови лица код Срба и Македонаца. (Историјско-етнографска расправа), Смедерево 1965, 91–97, по-специално 94 и указаната там литература по въпроса; *С. Милеуснић*, Свети Срби, Нови Сад (Прометеј), 2000, 70.

[7] Виж бел. 1.

Тук ще се опитаме да резюмираме събрания до този момент материал, на базата на запазени свети мощи, икони, стенописи, ръкописи и старопечатни книги с ръкописни добавки, засягащи култа на сръбските владетели — светци в България и по-специално в Самоков.

В основата на сръбската владетелска идеология, както вече споменахме, стои основателят на династията на Неманичите Стефан Неман (1166–1196). Известен факт е, че най-ранните творби за Стефан Неман са дело на неговите двама сина — Стефан Неман Първовенчани (през 1217 г. той получава царска корона чрез папска легация) и Растко (св. Сава) — първи архиепископ на автокефалната сръбска православна църква.

Разпределянето на църковната и светската власт между двамата братя Стефан Първовенчани и Сава — първи архиепископ на Сърбия, илюстрира един успешен модел на средновековната държава, подкрепен и чрез съзнателното налагане на култа към двете власти, посредством удачно избрания модел — топос. И тъй като са запазени изключително малък брой преписи на Житието на Стефан Неман и то предимно в не литургични по състав ръкописи, всеки нов препис е изключително ценен.[8] До 2004 г. бяха познати само два преписа на Житието на св. Стефан Неман от Стефан Първовенчани — пълен препис от Парижката национална библиотека No 10,[9] датиран от второто десетилетие на XIV в. и един частичен препис, поместен в Горичкия сборник от 1441–1442 г., дело на Никон Ерусалимец.[10]

Новият трети препис от това житие, открит в началото на XXI век, бе показан на изложбата „Слово и образ", организирана от Центъра за славяно-византийски проучвания „Иван Дуйчев" през март 2004 г., а първите кратки сведения за него бяха публикувани в Каталога къ, изложбата. Подробен анализ на украсата бе направен в Археографски прилози от А. Джурова.[11] Новият

---

[8] За Стефан Неман са написани следните агиографски творби: житие, написано от Св. Сава, което е ктиторско и е част от Студеничкия типик, лл. 79а–117а (първите три глави на Типика). Студенички типик, Београд, 1992, 193–268. Другите два преписа са от XVII в. Виж *Л. Павловић*. Култови лица код Срба и Македонаца, Смедерево, 1965, 45. Отделни бележки за св. Стефан Неман, отново от св. Сава, са поместени в Хилендарския типик. Друго житие е писал Стефан Първовенчани. Най-старият препис е запазен в Печкия патерик, ръкопис от Парижката Национална библиотека, Slav. 10. Виж *Т. Јовановић*. Инвентар српских ћирилских рукописа Народне библиотеке у Паризу. — Археографски прилози, 3, 1981, 299–334. там ръкописът е отнесен към XIII в. Прецизната датировка е направена в студията на Б. Йованович, виж: *B. Jovanović*. Pecki paterik, tri jesičke redakcije slovenskog prevoda Skitskog paterika. — Slovo, br. 24, Zagreb, 1974, 139–188. За Никоновия препис, виж: *L. Juhas*. Sbornici sa životom Stefana Nemanje od Stefana Prvovenčanog. — Cyrillomethodianum, V, 1981, Thessalonique, 187–196 ; *B. Bojović*. La littérature autochtone (hagiographique et historiographique) des pays yougoslaves au Moyen-âge, in : Etudes Balkaniques. Cahiers Pierre Belon, 4, 1997, 33–65.

[9] *Л. Павловић*. Култови лица… 45.

[10] *Љ. Јухас*. Прилог тумачењу једног места у Стефановом житију Светог Симеона. — *Археографски прилози*, 3, Београд, 1981, 123–136; виж също; *Никон Јерусалимац.* Време — личност — дело. Зборник радова са Међународног симпозијума на Скадарском језеру, 7–9 септембра 2000, Цетиње, 2004.

[11] *А. Джурова, В. Велинова, Ив. Патев*. Слово и образ. Каталог, София 2004, 28, л. 1, 1 обр., 47 обр.; *А. Джурова*. За съдбата на славянските ръкописи. Предварителни бележки за не-

Софийски препис на Житието на св. Стефан Неман се намира в един ръкописен фрагмент от 47 листа хартия и по водни знаци той би могъл да се датира от средата на XV в. –1455–67 г. (датировката бе направена с помощта на колегите Радоман Станкович и Любка Василев). Ръкописът е притежание на частно лице и носи сигнатура Panov 9. Особеностите на този препис на Житието на св. Стефан Неман, в сравнение с преписа от Парижката национална библиотека и Горичкия сборник са направени от колежката Вася Велинова.[12] Това, което искам да отбележа тук е, че паралелно с този текст като дарение на Центъра „Иван Дуйчев“ получихме още един фрагмент — Suppl. Cod. D. Slavo 11 — цикъл стихири за Стефан (Слепи) Бранкович, син на деспота Джурдже Бранкович, датиран по воден знак от началото на XVI в. По своите кодикологични характеристики (размери, оформление, и преди всичко — обща късна пагинация) този фрагмент, както и Panov 9, ми дадоха основание да допусна, че някога те са били в състава на един цял ръкопис-конволют, съдържащ произведения само за сръбските владетели, от типа на Сръбляка.[13] Вероятно Софийският препис (Panov 9) на Житието на Стефан Неман, подобно на другите два преписа — Парижкият и Горичкият, е функционирал повече като индивидуално, отколкото като ритуално четиво. Това личи от предполагаемия му конвой и от факта, че в надслова на творбата няма упомената дата на празника. За сравнение ще припомним, че преписът от Парижката национална библиотека се намира в Патерик (извънлитургичен сборник), а съкратеният вариант от Горичкия сборник е поместена в една специфична авторска компилация.[14]

На гърба на последния, 47 лист от фрагмента Panov 9, съдържащ Житието на Стефан Неман, се чете късна приписка, която съобщава, че ръкописът е закупен през 1871 г. в Букурещ и е бил притежание на някой си Х. Никола от Севлиево.[15] Нямаме сведения как този фрагмент е попаднал в Букурещ. В случая по-важен е текстът, който заслужава детайлно проучване, за да се види връзката му с останалите два преписа. За база за сравнение служи изданието на П. Шафарик, който публикува Парижкия препис,[16] както и откъсите от Горичкия сборник,[17] които съдържат гл. 1–13 от житието, според параграфното деление направено от Шафарик.

известен Котленски псалтир от XVIII в. и ръкописи и фрагменти (Житие на Стефан Неманя от Стефан Първовенчани и Служба на Стефан Бранкович). — Археографски прилози, 25, Београд, 2003, 163–195, ил. 10–13, по-специално с. 174–176.

[12] *В. Велинова*. За един неизвестен препис на Житието на Стефан Неман от Стефан Първовенчани (под печат); виж също: Житието на Стефан Неман от Стефан Първовенчани (фототипно издание на преписа от средата на XV в.). — Археографски прилози 26–27 (Београд 2004–2005), 7–107.

[13] *А. Джурова, В. Велинова, Ив. Патев*. Слово и образ, 13, 28; *А. Джурова*. За съдбата на славянските, 175–176.

[14] *Д. Богдановић*. Цит. съч., 222–234. Л. Юхас го определя като „авторски“ сборник. Виж *L. Juhas* ; Sbornici za životom Stefana Nemanje ..., 193.

[15] Бележката е публикувана в *А. Джурова, В. Велинова, Ив. Патев*. Слово и образ, 28, също и в *А. Джурова*, За съдбата на славянските..., ил. 13.

[16] *P. J. Šafařik*, Pamjatky dřevniho pismenistvi Jihoslovenů, Prague, 1851, 1873², 1–29. След Шафарик текстът е издаван многократно.

[17] *Љ. Јухас*. Прилог тумачењу једног места у Стефановом житију, 125.

Правописът и езикът на преписа от София е издържан ресавски — едноеров, безюсов, като Софийският препис (Panov 9) се приближава повече до този на Горичкия сборник. Колежката В. Велинова, която публикува в *Археографски прилози* целия текст, обърна внимание на някои интересни разночетения, опирайки се и на изследванията на неясните места от Житието на Стефан Неман, направени от Лиляна Юхас, свързани с началото на текста.[18] Опирайки се на пасажа за раждането и кръщаването на Стефан Неман в трите текста, тя открива на първо място, че в преписа Panov 9 е запазено свидетелското изречение *аще ни сущим· и тогда ни помнещи бывши(х) иже о рождества его, нь слышаниемъ слышещи*…, което липсва в Горичкия, а е еднакво с Парижкия препис. Ако приемем, че в Горичкия сборник Никон е редактирал съзнателно това място,[19] то новият препис показва близост с първообраза на житието, в който е документирано участието на Стефан Първовенчани в съставянето на текста. Според тези особености може да се предполага, че новооткритият Софийски препис от сбирката на Panov 9 възхожда към традиция, неподлагана на редакционни намеси.

Второто интересно наблюдение се отнася до текста, касаещ Стефан Неман като владетел. В него се говори за дейността му в сферата на църковното строителство. Двата неизвестни досега преписа — Парижкият и Горичкият, дават различни варианти, като според Л. Юхас, Никоновият препис дава по-коректно четене от Горичкия сборник. В него е запазен изразът *црьквам зиждителя*, липсващ в Парижкия препис,[20] но налице в Софийския Panov 9.

На трето място, особен интерес представляват наблюденията на В. Велинова относно указанието за месторождението на Стефан Неман. Този пасаж е интерпретиран различно от издателите и преводачите на житието, тъй като в двата познати досега преписа са налице сериозни разлики. Първият момент е посочването на името на храма, близо до който е роден Стефан Неман. Според Л. Юхас Никоновият текст предлага по-точни сведения за обстоятелствата около събитието. Повечето от издателите на Парижкия препис и съответно — преводачите, приемат четенето, че детето е родено в храма, интерпретирайки съкратеното изписване на думата „храм“: като локатив „у храму“, докато вероятно Никон приема генитив — у храма — отново под влияние на по-добрия си антиграф. По-нататък той дава и името на храма — църква, посветена на св. Богородица. Същият вариант предлага и Софийският препис Panov 9 — генитив (у храма), т.е. недалеч от храма, както и името на църквата. Това съвпадение на двата по-късни преписа показва, че в някои отношения Парижкият не е напълно издържан и че съставителят на Горичкия сборник, а и преписвачът на преписа от София Panov 9 са разполагали с по-добър вариант на текста. Особен интерес представлява и премълчаването на факта, че Стефан Неман е кръстен според

[18] *Љ. Јухас*. Прилог тумачењу једног места у Стефановом житију, 123–124; *В. Велинова.* За един неизвестен препис (под печат).

[19] *Љ. Јухас*. Прилог тумачењу једног места у Стефановом житију, 124.

[20] Пак там, 125.

латинския обичай в Panov 9, което е общо място за двата преписа — Софийския и Горичкия — и отново ги противопоставя на Парижкия. Такова съкращаване на фактологията е обяснимо в контекста на XV в., когато са правени двата преписа. Вероятно в оригинала на творбата на Стефан Първовенчани темата за латинското кръщение е заемала важно място, тъй като той е очаквал своята коронация от папата.[21]

Приведените тук примери от предварителните наблюдения спрямо текста, направени от Вася Велинова, показват, че текстът на новия препис го поставя в тясна връзка с една традиция, която е близка до оригинала и точна по отношение възпроизвеждането на някои детайли, но явно носи белезите на преработка, възникнала в православна културна среда. В този смисъл, според нас, Софийският препис е своеобразно свързващо звено между оригинала, съдържащ сведения за двойното кръщение, както е в Парижкия препис, и възникналата по-късно преработка, която вероятно е използвал Никон.[22]

Житието на Стефан Неман от Стефан Първовенчани носи белези и на съзнателно налагане на култа, включително и в близостта на мотивите от увода му с мотиви от уводите на житията на двамата славянски просветители св. св. Кирил и Методий. Става дума за вмъкването на агиографските персонажи в контекста на идеята за вечното действие на Божията благодат, която винаги намира свети мъже — носители на спасението. Тези паралели, анализирани и представяни многократно в научната литература,[23] позволяват да се проследи генезиса на владетелския култ в Сърбия през XIII в. със спецификите му, резултат както на влиянието на Латинската църква, така и на местната легендарна традиция (култът към св. Йоан Владимир),[24] съществуващата вече оригинална славянска агиографска традиция и не на последно място — влиянието на Светогорските манастири, които през XIII в. са важен център на православието. Във Византия, където василевсът sui generis е „бащата“[25] на владетелското

---

[21] Пак там, 135.

[22] *В. Велинова*. За един неизвестен препис (под печат).

[23] *В. Ћоровић*. Међусобни одношај биографије Стефана Немање. — *Свeтосавски зборник,* 1. Расправе. Београд, 1936, 1–40; *Н. Георгиева*. Житието на св. Стефан Сръбски от Стефан Първовенчани и някои проблеми на ранната православно-славянска агиография. — Старобългарска литература, 28–29, София, 1994, 86–92.

[24] Този въпрос е разгледан подробно у *Hafner*, Op. cit., 62–65 и *Bojović*, Op. cit., 77. Основният извор за него е т.нар. Дуклянски летопис, съдържащ народно-легендарния вариант на житието на св. Йоан Владимир. Вж. *В. Тъпкова-Заимова*. Св. Йоан Владимир и културното общуване в западните части на Балканския полуостров. — Годишник на СУ, ЦСВП „Иван Дуйчев“, том 91 (10), 2001, 51–62 (= Акти на Международния научен симпозиум „Славянските светии в историята на християнската църква“, София, 14–16 юли 2000).

[25] Библиографията по този въпрос е изключително обширна. Класическо остава изследването на О. Трайтингер, вж. *O : Treitinger*. Die Oströmische Kaiser- und Reichsidee nach ihrer Gestaltung im höfischen Zeremoniell, Darmstadt, 1969. Сред по-новите изследвания може да се посочат студиите на: *Й. Караянопулос*. Политическата теория на византийците, София, 1994; *Г. Бакалов*. Средновековният български владетел. Инсигнии и титулатура, София, 1982; *P. Schreiner*. Drei Kulturen in Byzanz : Kaiser und Hof-Volk-Kleriker und Mönche. In : Byzanz. Das Licht aus dem Osten. Kult und Alltag im Byzantinischen Reich vom 14 bis 15 Jh. Katalog der Ausstellung im Erzbischöflichen Diözesanmuseum Paderborn, Paderborn, 2001, 2–8.

семейство на православните държави, няма необходимост от допълнителното му легитимиране като светец с агиографски текстове.

За разлика от това Сърбия през XIII в. трябва да се разграничи от заобикалящите я съседи и да наложи своето право на държавност. В този процес специфично влияние оказва Римо-католическата църква и негов резултат е коронясването, съответно — легитимирането, на сръбските владетели от страна на Рим. Следователно, налагането на агиографските литературни форми и култова практика, свързана с канонизация на владетеля по православните образци може да се интерпретира и като опит за неутрализиране на влиянието от Запад. Така различните исторически условия използват еднаквите и единствено възможните в рамките на официалната християнска литература форми, за да защитят различни политически и културни идеи.[26]

За да завършим прегледа на този културно-исторически процес, ще отбележим още една особеност на агиографския владетелски жанр. Неговата роля на легитимиращ и консолидиращ фактор се задълбочава през пост-византийския период, когато балканските славянски държави поетапно престават да съществуват самостоятелно. Именно владетелските култове, които надхвърлят границите на сръбската средновековна държава, се превръщат във фактор за консервиране на етническото самосъзнание, културната идентичност и историческия спомен. След възстановяването на Печката патриаршия, когато голяма част от западните български територии влизат в нейния диоцез, се наблюдава преосмисляне и своеобразно разширяване на културния ареал на владетелските култове. Запазените стенописни изображения, агиографски материал и сведения за култовата практика показват, че отделни персонажи като например Свети Крал (Стефан II Урош Милутин)[27] и св. Симеон Неман[28] се възприемат и от българското население като небесни покровители поради християнската им принадлежност. Във време на религиозно противопоставяне етническите различия се тушират в името на конфесионалното единство и откриват адекватни форми за своята изява в култовете на владетелите. Последните притежават такъв потенциал именно поради своята модификация като мъченици (Стефан Дечански), мироточиви (Стефан Неман) и лечители (Св. Крал и Св. Сава Сръбски).

Тук ще си позволя в тази насока да изредя някои доскоро съвсем непознати или все още малко познати данни от култа на сръбските владетели по българските земи, особено силен след XIV в. и по-конкретно в Самоков.[29]

---

[26] *B. Bojović*. Op. cit., 92.

[27] *А. Джурова, В. Велинова, Ив. Патев*. Неизвестни сведения…, София, 2004, 407–417; **A.** *Džurova, V. Vélinova*. Le Culte de Saint Stefan Milutin…, Athens, 2004, 349–368.

[28] Голямото количество икони, изобразяващи св. Симеон и св. Сава Сръбски и открити на територията на самоковската епархия, също говори за подобни процеси. Публикацията на този иконографски материал предстои. Виж: *Ив. Патев*. Репертоар на иконите от Самоков (под печат).

[29] За Самоков виж: *Хр. Семерджиев*. Самоков и околностите му. Принос към миналото им от турското завоевание до освобождението. София, 1913; *Ст. Пешов*. История на Бельова църква „Рождество Пресв. Богородици“, Самоков, 1915 (ръкопис, съхраняван в Градския музей в Самоков, инв. No 13 а.е. 1); *П. Захариев*. Една хронология за Самоков — в. Самоков, бр. 143 от 23.10.1937; *А. Рошковска*. Към въпроса за културната история на гр. Самоков през Възраждането — Годишник

В олтара на Митрополитската църква в града и в нейния музей се намират около 450 икони, някои от които непознати до днес, тъй като не са включени в известните ни досега публикации, дори на Асен Василиев и Васил Захариев. Подобна бе и картината до края на ХХ век и в другите църкви на града до изготвянето на Репертоар от сътрудници на Центъра „Иван Дуйчев", по-конкретно н.с. Иван Патев, който предстои да излезе.

Ще започна изреждането на материала, свързан със сръбските владетели, с възникналия през 1772 г. на мястото на Хилендарския метох Девически манастир „Покров Пресветия Богородици" в Самоков, който приема за патрон, както и останалите три църкви в града, спасителката на Самоков според местните легенди — Божията майка. Тя закриля града от всякакви бедствия, както е станало при идването на турците, когато нейният покров като мъгла покрива и по този начин спасява Самоков.[30]

С избора на светеца-покровител в края на XVIII в. Девическият манастир намира своето равнопоставено място в града, заедно с Митрополитската църква, посветена на Успение Богородично, Долномахленската църква — на Въведение Богородично и Бельова църква — на Рождество Богородично. Този избор на Покрова на св. Богородица за патрон на църквата в Девическия манастир има своите причини в търсещите спасение и изселилите се временно от града самоковци по време на сполетялата за втори път града през XIX в. мория (чума). За спасението на града по време на втората мория през 1837–39 г. хилендарският йеромонах Серафим пренася „кутия" с мощите на св. Панталеймон и св. Сава от Света Гора, по-конкретно Хилендарския манастир.

В действителност за миряните на града — на ниво вяра и надежда, появата на хилендарския йеромонах Серафим със светите мощи на св. Панталеймон и св. Сава при освещаването на църквата „Покров Пресветия Богородици" в Девическия манастир през 1839 г. е имала само едно послание — спасение и закрила. Като последица обаче този акт — пренасяне мощите води до още нещо — реактуализация на култа на този светец към популярния още от XIII в. в България св. Сава Сръбски, починал през 1234 г. в Търново. Известен факт е, че неговият култ е възобновен още по-силно след 1577 г., когато Самоковската епархия се подчинява на Печката патриаршия и в най-силна степен се проявява през XVIII–XIX в. в югозападните български земи.

на ОКПО на евреите в НРБ, Х., София, 1975; Самоков. Паметници на културата, София 1977; *Хр. Темелски*. Църкви и манастири в Самоков и Самоковско (предварителни бележки) — в. Духовна култура, 12.12.1993, 11–22; Самоков в църковно-националната борба — сп. Духовна култура, 1992, кн. 2, 21–31; кн. 3, 17–28; кн. 4, 12–22; Учебното дело в Самоков през Възраждането — сп. Духовна култура, 1995, кн. 5, 18–28; *А. Джурова*. Наследството, 2000, 125–137; Славянските светии, 2002, 17–45; Неизвестни факти, 2004, 407–418; *Ив. Патев*. Бельова църква, София, 2005; *Хр. Темелски*. Самоков през Възраждането, София, 2002.

[30] *А. Джурова, В. Велинова, Ив. Патев, М. Полимирова*. Девическият манастир „Покров Пресвятия Богородици" в Самоков — Из миналото на Самоков 4, Monumenta Slavico-Byzantina et Mediaevalia Europensia, vol. XVII ; Център за славяно-византийски проучвания „Иван Дуйчев", София, 2002.

Тази актуализация на култа към св. Сава има и своята предиспозиция в самия град, в който вече е имало разпространени икони на други сръбски владетели — светци в храмовете на Самоков. Става въпрос за икони на св. Симеон и св. Сава Сръбски, на св. Крал (Стефан Милутин) и на Св. Стефан III Урош, крал Дечански, в Митрополитската църква, в църквата „св. Никола" и за ктиторския стенопис в манастира „Покров Богородичен" в Самоков, изписан от Захари Зограф през 1839 г., при освещаването на църквата. Тази сцена на манастира „Покров Богородичен", представляваща тричастна комозиция, включваща в средата иконография на крилата Богородица с разперен плащ, съдържа в лявата му част император Лъв II Мъдри със свитата си и патриарх Генадий с монаси, сред които е и протоигуменът на Рилския манастир хаджи Исай. В дясната част авторът на този стенопис Захарий Зограф е изобразил себе си заедно с първенците на града Самоков, тези които са дали средства за построяването на храма. Всъщност това е най-ранният автопортрет на Захари Зограф, не включен в изследването на Асен Василиев, поради това, че стенописът до 70-те години е бил замазан с бяла боя.[31]

От двете страни на Покров Богородичен са изобразени в цял ръст двама южнославянски светци: отдясно е св. Крал Милутин (отбелязан като св. Стефан крал Сръбски), а отляво — св. Иван Рилски. Присъствието на тази композиция в църквата точно над входните врати на притвора, с изобразените на нея двама славянски светци, монашеското братство и първенците на града, дали средства за построяването на храма, става разбираемо в контекста на изложените събития от 1837–39 г. в Самоков, т.е. чумната епидемия, която втори път сполетява града и поради която строежът на църквата се проточва две години.[32]

Иконографията на Покрова на Богородица включва крилатата фигура на Богородица, разперила своя плащ и символизираща небесната църква. По същество тя предлага контаминация между западната иконография на *Schutzmantelmadonna* и текста за празника на Покров Богородичен от Пролога — текст, който кореспондира с надписа на изготвената щампа, поръчана от проигумена на Рилския манастир хаджи Исай за освещаването на църквата през 1839 г. „Покри ме под крилата твои покри и слуга твои".

---

[31] *Ас. Василиев*. Ктиторски портрети, София, 1960, на стр. 137 отбелязва, че три стенописа с образа на Захари Зограф са известни в България — от 1840 г. в Бачковския манастир, 1848 — в Троянския и 1849 — в Преображенския.

[32] Виж бел. 29, също: *М. Татић-Ђурић*. Једна нова тема словенског барока. В: — Западноевропски барок и византијски свет. Научни скупови Српске академије науке и уметности. LIX, Одељење историјских наука, 18, 123–135, ил. 2. За иконографията на Покров Богородичен, разпространена изключително в края на XVIII в. на Балканите и под влияние на Украйна и Молдова. Виж: *Н. Дилевски*. Едно рядко изображение на Покров на Пресвета Богородица в Долно-Лозенския манастир „Св. Спас". *Сердика,* 1, 2, 1943, 65–74; *Същият,* Покров на Пресвета Богородица и неговите изображения в българската църковна живопис. *Народен страж*, бр. 14–15, София, 1943; *Същият*, Сто и петдесет години от създаването на едно изображение на крилатата Богородица (Покров Богородичен) 1839–1989 г. (Материали за развитието на иконографията в изкуството на Българското Възраждане) — Проблеми на изкуството, 1990, 3, 52–56; *А. Джурова*, Наследството, 125–137.

Изображението на основателя на Рилския манастир св. Иван Рилски и на обновителя на Хилендарския манастир крал Стефан Милутин в църквата на Девическия манастир в Самоков е съвсем закономерно. То е израз на институционалната връзка на Самоков със Сръбската църква и се подкрепя и от други сведения за развитието на култа към сръбския светец в Самоковската епархия. По времето, когато Захари Зограф е изобразил крал Милутин, Хилендарският манастир е бил средище на славяноезичните книжовници, по-голяма част от които са били родом от Самоковската епархия, подобно на Зографския и редица други манастири на Света Гора и образът на обновителя на Хилендарския манастир крал Милутин се свързва с възстановяването на една общославянска обител, която българското духовенство възприема като своя. Ето защо независимо, че в тричастната композиция от манастирската църква е отбелязано, че той е „свети крал сръбски“, според надписа до образа му, Стефан II Урош Милутин в този случай е изобразен преди всичко като славянски и християнски владетел, чийто култ, както и култовете на други сръбски светци, са били широко разпространени и практикувани в западните български земи, функциониращи чрез владетелската протекция на славянското единство, която пък от своя страна кореспондира с иконографията на Покров Богородичен — с необходимостта от небесното попечение и закрила на славянството.[33]

Особено силно са били представени сръбските владетели, както вече отбелязахме, в Митрополитската църква в Самоков, строена в края на XVIII в. В олтара на църквата е запазена икона на св. Симеон и св. Сава Сръбски от първата половина на XIX в., държащи в ръце храма „Въведение на Пресвета Богородица“, въздигнат от Стефан (Първовенчани) Неман — Св. Симеон, в манастира Хилендар. Иконата почти повтаря иконографията на известни гравюри от Света Гора, по-специално от манастира Хилендар (виж например гравюрата от 1817 г. на Андрей Павлов Черноморец).[34] Иконата е твърде ощетена от пламъка на свещите и вероятно поради това е свалена от празничния ред и поставена в момента в олтара. Тя изобразява Христос, благославящ на фона на бароково интерпретирани облаци, а на заден план са представени планинските хребети с кипариси, характерни за Света Гора. В краката и на двамата светци са захвърлени техните корони, символ на отказа им от светската власт. Св. Сава е в архиерейски одеяния, а св. Симеон — в монашески. Дрехите на светците, пейзажът и облаците са деликатно разработени в стила на самоковската художествена школа. Наличието на подобна икона в Митрополитската църква не е случайно. Донесената от йеромонах Серафим през 1839 г. мощехранителница с частица от мощите (фаланга от пръста) на св. Сава и св. Панталеймон, поло-

[33] *А. Джурова*. Застъпничеството на светиите. — Годишник на ЦСВП „Ив. Дуйчев“, т. 93 (12), 2003, София 2005, 27–32; Иконографията на Покров Богородичен е разпространена в края на XVIII и XIX в. на Балканите и това става изключително под влиянието на Русия и Света Гора. Виж: *Н. Дилевски*. Едно рядко изображение на Покров на Пресвета Богородица в Долно-Лозенския манастир „Св. Спас“. *Сердика*, 1, 2, 1943, 65–74; *Същият*, Покров на Пресвета Богородица и неговите изображения в българската църковна живопис. Народен страж, бр. 14, София, 1943; *М. Тайић-Ђурић*. Једна нова тема, 123–135, ил. 2.

[34] *Д. Давидов*. Светогорска графика, Београд, 2004, 154.

жени в олтара на църквата в Девическия манастир, както отбелязахме вече, спомага за поддържането на култа към сръбските владетели.[35] От сведенията в завещанието на йеромонах Серафим, съхранявано и до днес в килията на монахиня Херувима е известно, че той е роден в края на XVIII в. и е починал в началото на XX в. през 1906 г. в манастира, когато е бил над 110 годишен.[36] Наличието на мощехранителницата с частица от тленните останки на св. Сава и над 700 старопечатни книги, донесени от манастира Хилендар в Самоков през XIX в., се дължи вероятно на посочения факт, че голяма част от хилендарските монаси са били родом от Самоков и Самоковската епархия и на тесните контакти между Рилския манастир, Самоков и Хилендарския манастир.

Изобразяването на св. Сава, заедно със св. Панталеймон — лечителя на физическите и душевни болести в мощехранителницата от Девическия манастир, е по линия на обединяването им като лечители и защитници от злини от една страна, въпреки че св. Сава не е изобразен като лечител, а като пръв архиепископ сръбски в архиерейски одежди и с корона на главата, което отразява появата на една нова идеология сред южните славяни през XVIII–XIX в., на което вече обърнахме внимание. От друга страна обаче и може би по-вероятно е образите в двата медальона на св. Сава и св. Панталеймон да отразяват връзката между св. Сава и манастира Св. Панталеймон, обителта, в която става пострижението на св. Сава и където почиват също мощите на св. Панталеймон. Остава да се потърси в регистрите на манастира Хилендар, сведение за мощехранителницата, за която няма съмнение, че е донесена оттам, поради завещанието на Хилендарския йеромонах Серафим и досега съхранявано в манастира. Ние бихме искали в тази насока да добавим, че в самия манастир монахините знаят, че, освен мощите на Св. Панталеймон, при тях се съхраняват и тези на св. Сава, което се потвърждава от почитането и досега на култа му на 12 януари, когато мощите му се изнасят в църквата, а тези на Св. Панталеймон се изнасят на 27 юли.

Най-разпространен в Самоков обаче се оказва култът към Свети Крал — Стефан II Урош Милутин (1282–1321), синът на Стефан I Урош и френската принцеса Елена Анжуйска. Този, който сключва уния с папа Климент V, на смъртния одър приема монашески сан и наскоро след смъртта си е канонизиран. Неговите мощи, както е добре известно, се съхраняват в патриаршеската църква „св. Неделя“ в София, или още наречена св. Крал от 1469 г., когато поради страх от изгарянето им от турците, по подобие на мощите на Св. Сава, са пренесени от манастира в Банска в България. Първоначално те са били положени в Ротондата „Св. Георги“ в София, където са лежали заедно с тези на св. Иван Рилски, и след това са пренесени в „Св. Неделя“ („Св. Крал“, както е прието тя да се нарича сред народа).

В празничния ред на Митрополитската църква в Самоков и днес могат да се видят: икона на св. Стефан Милутин — св. Крал, вероятно от началото на

---

35 *А. Джурова.* Наследството, 125–137; Манастирът, 2002, 25–33.

36 *А. Джурова*, Манастирът, 2002, Завещанието е поместено на с. 16–17.

XIX в., дело на Христо Димитров, бащата на Захари Зограф, и икона на св. Стефан (III Урош), крал Дечански, от втората половина на XIX в., изпълнена от самоковския зограф Михаил Белстойнев. И двете икони, както и споменатата икона от олтара на св. Симеон и св. Сава не са публикувани до момента. По-ранната икона на св. Крал е издържана в традициите на най-добрите иконографски и стилови похвати на Христо Димитров — бащата на Захари Зограф. В нея прави впечатление финото моделиране на лицето и особено очите, детайлното разработване на дрехите и орнамента в тях, както и умелото изпълнение на свободно падащите драперии. По-късната икона разкрива стила от последните десетилетия на Самоковската школа зографи, все още спазващи и в края на XIX в. и началото на XX век иконографския канон и усет към детайла.

За развития култ към св. Крал в Самоков трябва да отбележим и това, че неговият образ се появява и в стенописите на Бельова църква от 1869 г. и Покров Богородичен в града, заедно с българските светци. Съвместното изобразяване на сръбските с българските светци е характерно въобще за стенописните цикли на Балканите през XVIII–XIX в. И тук е достатъчно да споменем параклиса на Св. Иван Рилски в Рилския манастир от 1779 г. и тези от Троянския манастир от средата на XIX в. Сред старопечатните книги на Митрополитската църква и Девическия манастир са запазени и ръкописни вставки с тропари за крал Милутин.[37] Така например монах Григорий е оставил своя автограф в ръкопис Sam. P. B. Slavo 8, запазен в килията на монахиня Херувима. Той съдържа Богородичен Акатист от 1872 г., молитвено размишление на Дмитрий, митрополит Ростовский и Ярославский, молитва на свещеномъченик Антипа при зъбобол, а на л. 52а е поместен Тропар на „светия и благочестив, велик и богоносен Стефан Милутин".

В Самоковския книжовен център тропарите за крал Милутин не са изолирано явление. Точно обратното, поддържането на жив култ и през XIX в. към Св. Крал и Св. Сава в Самоков не е ставало без активното участие именно на хилендраските таксидиоти, чиято дейност се локализира тясно с манастира Покров Богородичен, който възниква като метох на Хилендарския манастир. Поради използване предимно на руска богослужебна продукция от Москва и Киево-печорската типография, в неподвижния цикъл паметите на южнославянските светци не са били пълно отразени, което е налагало тяхното допълване. И това засяга особено почитания в Самоков култ на крал Стефан Милутин. Например в Миней за месец октомври от 1741 г., печатан в Киево-печорската типография, Sam. Usp. Bog. Inc. 118 от Митрополитската църква, под

---

[37] Виж: *А. Джурова, В. Велинова.* Опис на славянските ръкописи от Самоков. София, 2002, 121–122. Виж и изображенията на Св. Крал в иконите на църквата „Успение Богородично" в Митрополитската църква, в църквата „Покров Богородичен" в Девическия манастир, както и в стенописа на Бельова църква, където св. Крал е отбелязан като крал Софийски, а в църквата в село Радуил св. Крал е изобразен два пъти, веднъж като Софийски, веднъж като сръбски. Тези специално изображения следват по-стриктно иконографията на Стематографията на Христофор Жефарович от 1741 г. Виж също: *Ел Генова, Л. Влахова.* За някои начални страници в летописа на Самоковската живописна школа. Изкуство, 10, 1987, 40–47.

датата 30 октомври, е поместена, извън номерацията, ръкописна вставка, съдържаща целия поменателен комплекс за св. Крал: служба с житие и рисунка с перо на светеца.[38] Тази добавка повтаря изцяло, заедно с гравюрата, поменателния цикъл на крал Стефан Милутин от Римника, тъй нареченият Римнички србляк на арадския владика Синесий Живанович от 1671, респективно 1765 г.[39] В ръкопис Sam. P.B. Slavo 8 от манастира „Покров Богородичен“ в Самоков от 1872, както вече споменахме, е поместен тропар и кондак за Стефан Милутин на четвърти глас.[40]

Още един аргумент за популярността на култа към сръбските владетели — светци откриваме в счетника на Н. Образописов (Cod. D. Slavo 44 от 1871–1893), запазен в Центъра „Иван Дуйчев“. В него на стр. 97 и 155 се споменава за поръчката на икони, посветени на св. Крал за домашни и църковни нужди, заедно с тези на св. Александър Невски.[41]

С изредените дотук примери се опитахме само да подчертаем, че дейността на монасите и книжовниците, дошли от Хилендар в Самоков и по-конкретно в Девическия манастир, допринася, освен за почитта към Св. Стефан — Св. Крал, но и за поддържане на култа към Св. Сава, който по принцип е разпространен в Самоковската епархия, поради подчинението й още през 1577 г. на Печката патриаршия. Но с тях не се изчерпва култът към сръбските светци. Например, в олтара отново на Митрополитската църква се намират още две неизвестни икони, свързани с култа на сръбските владетели. Едната икона е на Св. Стефан (III Урош), крал Дечански, който при Велбъжд убива българския цар Михаил и мощите на който се съхраняват в манастира в Дечани. Иконата е от края на XIX в. и е отново дело на самоковския зограф Михаил Белстойнев.

Другата икона е отново на св. Стефан (III Урош), крал Дечански от началото на XIX в и се предполага, че е дело на Христо Димитров. Иконата е със сребърен обков на ореола, с богато разработен заден фон с колони и драперии и макар и доста унищожена, свидетелства за добрата школовка на своя майстор Христо Димитров.

В края ми се иска още веднъж да се спра на образа на най-популярния сръбски владетел-светец в България — Св. Крал Урош II Милутин, мощите на

[38] *А. Джурова, В. Велинова*. Опис на славянските ръкописи от Самоков. София, 2002, 121–122.

[39] Правила молебнаја свјатих сербских просветителеј, настојанием Синесия (Живановича) в епископији римническој 1761; *Г. Михајловић*. Српска библиографија XVIII в., Београд 1964, 22–28 (No 43) ; *Д. Медаковић*. Путеви српског барока, Београд, 1971, 201–213, 271–272; *Д. Давидов*. Српска графика XVIII века, Нови Сад 1978; Изображених оружиј илирических — Стематография. Второ фототипно издание. Матица Српска. Нови Сад 1961, 7; виж също: *П. Тимотијевић*, Serbia Sancta и Serbia Sacra. У барокном верско-политичком програму Карловачке митрополије. Спаљивање моштију Светога Саве 1594–1994. Зборник радова, 1998, 387–431; *Л. Павловић*. Стварање култова правих Немањића. Спаљивање моштију Светога Саве 1594–1994. Зборник радова, Београд, 1997, 187–208.

[40] *А. Джурова, В. Велинова*, Опис, 91.

[41] *Б. Христова, А. Джурова, В. Велинова.* Опис на славянските ръкописи от Център „Иван Дуйчев“ XIV–XIX в. София, 2000, 132.

който и до днес са обект на ежедневно преклонение за миряните в църквата „Св. Неделя“ в София.

С какво можем да си обясним неговата изключителна популярност в Самоков през XVIII–XIX в., съпоставима само с култа към св. Иван Рилски? Едва ли трябва да търсим обяснение само в по-ранната традиция и църковното предание, че мощите на св. Иван Рилски и на св. Крал са били поставени редом в църквата „Св. Георги“ през 1469 г. Отговорът не би могъл да се изчерпи и с връзките на рилските монаси с духовните центрове в Сърбия, или пък тесните контакти на Хилендарския манастир с метоха, по-късно манастира „Покров Богородичен“ в Самоков. Връзки, поддържани от хилендарските таксидиоти и от рилския проигумен хаджи Исай. По-скоро обяснението на тази популярност на култа към св. Крал и останалите сръбски светци — владетели е в самия контекст на средата и в духа на времето след XV в. Обстоятелства, които изкарват спомена за владетеля — светец, както и този на св. Александър Невски, пречупен през идеята за единството на славяните на Балканския полуостров, изиграл консолидираща роля в поствизантийския период. Период, в който националните граници се размиват под натиска на иновереца и на преден план излиза необходимостта от силния владетел закрилник на държавността и православието за славяните.

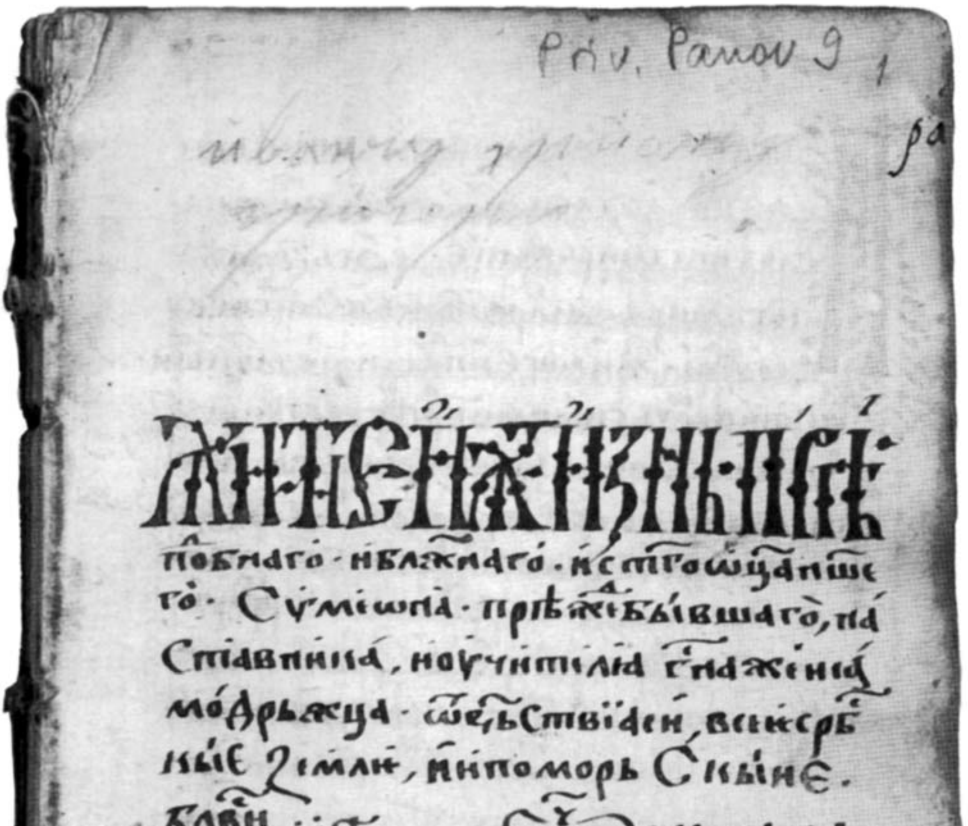
Аксинија Џурова

ВЛАДАРСКИ КУЛТ — ЗНАК СРПСКЕ ДРЖАВНОСТИ
(према познатим и непознатим материјалима Самоковске епархије)

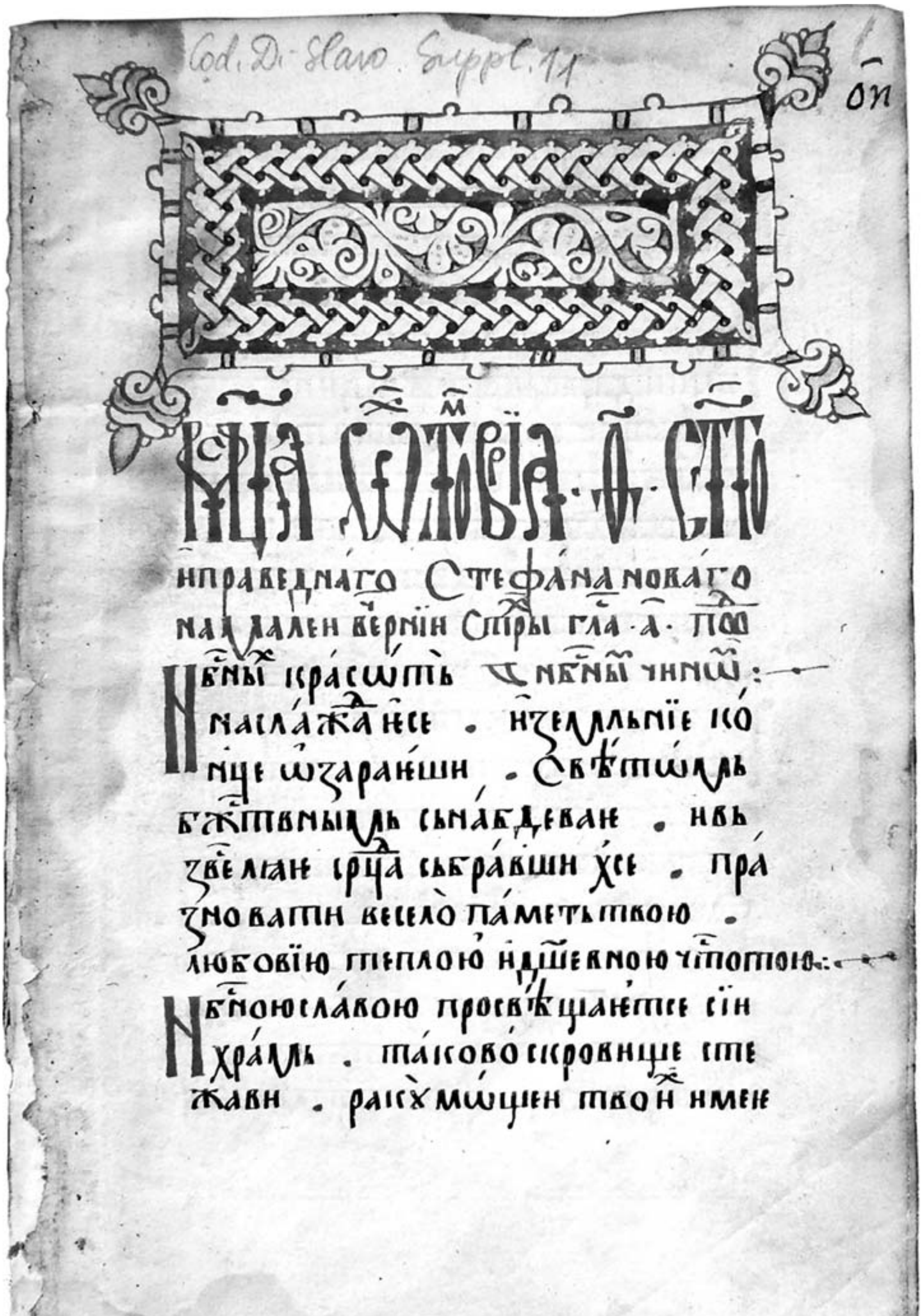
Посмртна дивинизација легитимног краља или цара је специфичан знак српске државности, за разлику од скоро изумрле сличне традиције у Бугарској и не тако развијене у Византији. У овом чланку је испитана распрострањеност култа светих Срба после 15. века у Југозападној Бугарској, посебно у Самоковској епархији, на основу познатог или неиздатог материјала, везаног за култове св. Симеона и св. Саве, св. Краља (Стефан Урош II Милутин) и св. Стефана (Уроша III) Дечанског.

Култ српских владара не објашњава се само чињеницом да је Самоковска епархија била потчињена Пећкој патријаршији и да су њене цркве и манастири имали добре односе са Хиландаром. Такође, популарност култа светих српских владара, чије су иконе поручивала и приватна лица, као што се види из Књиге рачуна (1871–1893) Николе Образописова, не заснива се само на чињеници да су мошти Стефана Милутина — Светог Краља почивале у Цркви Свете Недеље (познате и као Црква Светог Краља) у Софији. Објашњење ове популарности би

требало тражити у духовном контексту времена које је уследило после 15. века. Услови који су стварали потребу за јачањем успомене на владара-свеца, повезане са идејом јединства Словена на Балканском полуострву, изнедрили су кроз овај процес консолидациону снагу у позновизантијско доба. Доба у коме су националне границе избледеле под притиском иноверног господара избацило је у први план неопходност присуства моћног суверена, заштитника Словена и православља, чије станиште, међутим, није могло бити овоземаљско.



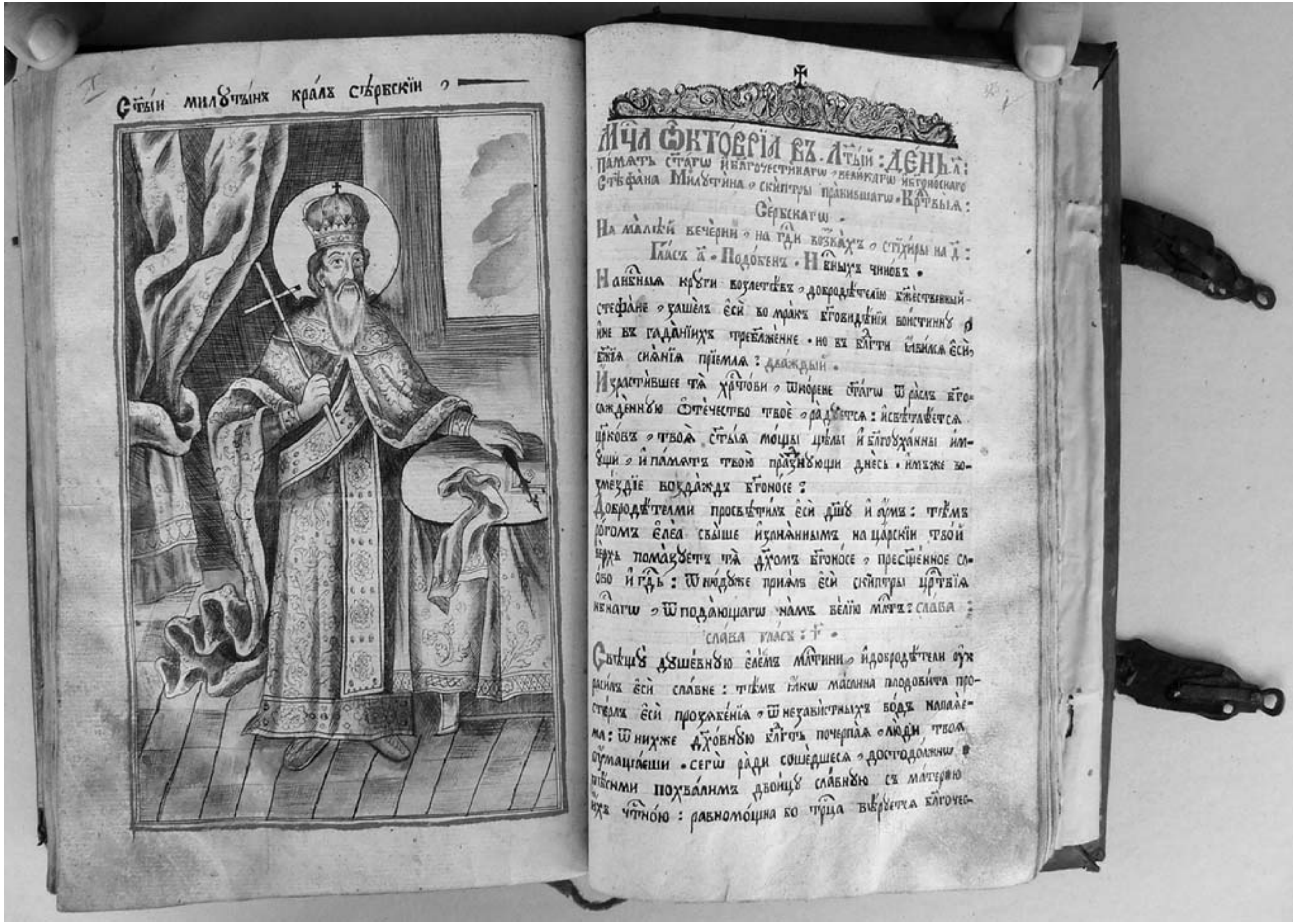
Л. 1 — Житие на Стефан Неман, среда на XV в. — Priv. Panov 9



Л. 1 — Начало на стихири за Стефан (Слепи) Бранкович, начало на XVI в. — Suppl. Cod. D. Slavo 11



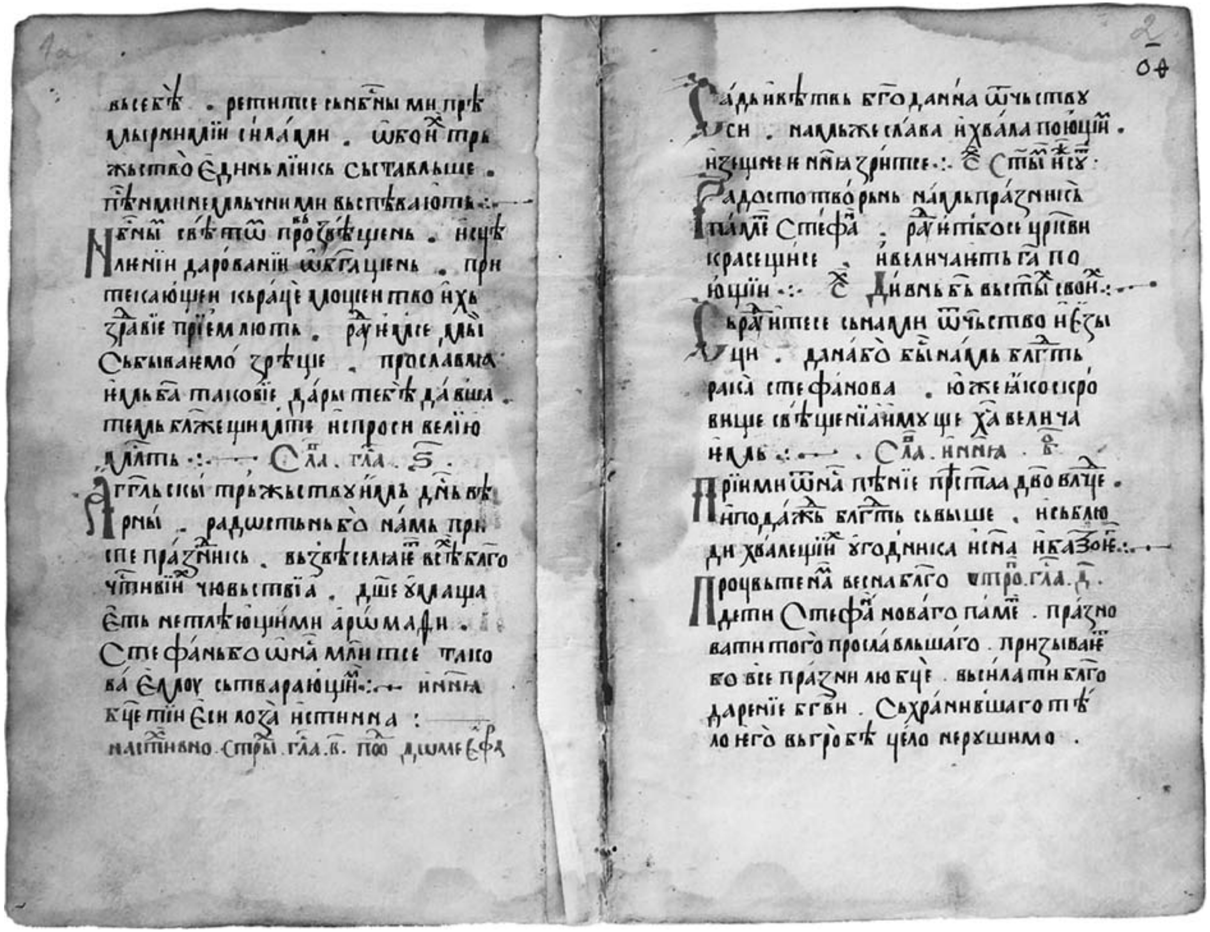
Св. Стефан (III Урош), крал Дечански — икона от празничния ред в Митрополитската църква в Самоков, втора половина на XIX в. от Михаил Белстойнев



Миней за месец октомври от 1741 г. (Sam. Usp. Bod. Inc. 118) от Митрополитската църква с поменателен цикъл за св. Крал



Мощехранителница от манастира „Покров Богородичен“ в Самоков с частици от мощи на св. Сава и св. Панталеймон



Стихирар за Стефан (Слепи) Бранкович от началото на XVI (Suppl. Cod. D. Slavo 11)

Зборник радова Византолошког института XLIV, 2007
Recueil des travaux de l'Institut d'études byzantines XLIV, 2007

UDC: 75.046(496.5)„15"

ΙΩΑΝΝΗΣ ΣΙΣΙΟΥ (Kastoria)

Ο ΠΑΛΑΙΟΣ ΤΩΝ ΗΜΕΡΩΝ ΩΣ ΞΕΧΩΡΙΣΤΗ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΚΗ ΣΥΛΛΗΨΗ ΤΟΥ ΖΩΓΡΑΦΟΥ ΟΝΟΥΦΡΙΟΥ ΣΤΗΝ ΚΑΣΤΟΡΙΑ

Η καλλιτεχνική δημιουργία του ζωγράφου Ονουφρίου στην περιοχή της Καστοριάς εμπλουτίζεται επιπλέον με μια νέα σκηνή, στο ναό των Αγίων Αποστόλων Καστοριάς, η οποία συγχρόνως φέρνει στο προσκήνιο το πνευματικό υπόβαθρο των ανθρώπων που συνέλαβαν την ιδέα της συγκεκριμένης απεικόνισης.

Η εργασία προσπαθεί ν' αναδείξει την ιδεολογική βάση πάνω στην οποία στηρίχθηκε η εικονογραφία της παράστασης με τον Παλαιό των Ημερών ως κεντρικό πρόσωπο, τα σύμβολα των ευαγγελιστών και τους δύο προφήτες. Με την βοήθεια ορισμένων κειμένων πατέρων της εκκλησίας και ιδιαίτερα του Μάξιμου Ομολογητή γίνεται προσπάθεια εξήγησης του συμβολισμού της παράστασης.

Τονίζεται τέλος και ο ρόλος της πλούσιας καλλιτεχνικής κληρονομιάς της Καστοριάς, που συνέβαλε καθοριστικά στην ανάπτυξη νέων εικονογραφικών θεμάτων.

Οι τελευταίες έρευνες πάνω σε άγνωστα έργα[1] του ζωγράφου Ονουφρίου συνέβαλαν ώστε ν' αναδειχθεί ακόμη περισσότερο η αξία του συγκεκριμένου καλλιτέχνη σε βαθμό που ν' απολαμβάνει πλέον μια αξιοζήλευτη θέση στη μεταβυζαντινή τέχνη[2] του 16^{ου} αιώνα. Έχουν αποδοθεί αρκετά νέα και άγνωστα έργα στις δημιουργίες του, κυρίως στον τομέα των εικόνων[3] με αποτέλεσμα να έχουμε περισσότερα στοιχεία για τον τρόπο δουλειάς του καθώς και την προσωπικότητα του. Μεταξύ των παλαιότερων μελετητών είχαν εκφραστεί διαφορετικές γνώμες οι οποίες αφορούσαν περισσότερο στην καταγωγή του παρά στο καλλιτεχνικό περιβάλλον μέσα στο οποίο αναδείχτηκε το αδιαμφισβήτητο ταλέντο του. Έτσι στο φθαρμένο τμήμα της επιγραφής των

---

[1] *З. Расолкоска-Николовска*, Творештвото на сликарот Онуфриј Аргитис во Македонија*,* Зборник за средновековна уметност 3 (Скопје 2001) 126–142.

[2] *М. Машнић*, Две новоатрибуирани дела на големите сликари од XVI век, Онуфриј од Аргос и Јован од Грамоста, Зборник за средновековна уметност 3, Скопје 2001, 143–147.

[3] *Ε. Δρακοπούλου*, Εικόνες από τις ορθόδοξες κοινότητες της Αλβανίας, Θεσσαλονίκη 2006, 58–79.

Αγ. Αποστόλων Καστοριάς ορισμένοι διάβασαν Γρεβενά,[4] άλλοι Βεράτι[5] και οι πιο προσεκτικοί Βενετία[6] και οδήγησαν την έρευνα στην αποκάλυψη πολύτιμων πληροφοριών,[7] οι οποίες όμως συνεχίζουν ν' αμφισβητούνται.[8]

Η καλλιτεχνική δραστηριότητα του Ονουφρίου σύμφωνα με τον εντοπισμό των έργων του, περιορίζεται στα νοτιοδυτικά όρια της αρχιεπισκοπής Αχρίδας και ως εκ τούτου επανατίθεται ο προβληματισμός για την σχέση του με περιοχές στις οποίες υπήρχε ισχυρή βυζαντινή παράδοση, όπως είναι ο χώρος της Καστοριάς και της Αχρίδας. Η παραμονή του στην λαμπρότατη πόλη της Βενετίας,[9] όπου υπήρχε η ελληνική αδελφότητα με κέντρο το ναό του Αγίου Γεωργίου, έγινε με όρους υποδοχής ειδικά ζωγράφων,[10] που ήθελαν να γνωρίσουν τα επιτεύγματα της κρητικής σχολής. Η εξοικείωση του Ονουφρίου με δυτικούς τρόπους ζωγραφικής απλώς αποδεικνύει την περιορισμένης χρονικής διάρκειας θητεία του σε εργαστήρια ελλήνων ζωγράφων των μέσων του 16ου αιώνα. Οι εικονογραφικές του επιλογές κυρίως στον τομέα των εικόνων, επίσης πιστοποιούν την αποδοχή θεμάτων από το πλούσιο ρεπερτόριο των καλλιτεχνών της Βενετίας.[11] Από την άλλη πλευρά όμως η παρουσίαση εικονογραφικών παραστάσεων με αναφορές στην παλαιότερη παράδοση, με παράλληλη και σε βάθος δογματική υποστήριξη, φανερώνει την στενή επαφή του συγκεκριμένου καλλιτέχνη με τον γεωγραφικό χώρο της αρχιεπισκοπής Αχρίδας.

Μια τέτοια σπάνια και άγνωστη παράσταση εικονίζεται στους Αγίους Αποστόλους Ελεούσης Καστοριάς (1547), στο δυτικό αέτωμα του ναού.[12] Το τμήμα αυτό της τοιχοποιίας δεν ήταν ορατό από το εσωτερικό, λόγω της ύπαρξης

---

[4] *Γ. Χρηστίδης,* Αι εκκλησίαι της Καστοριάς, Γρηγόριος ο Παλαμάς 6 (1922) 174.

[5] *G. Valentini,* Precisazioni intorno albanese meta-bizantino Onofrio, Shejzat VI, 5–6 (Roma 1962) 183–184; *Dh. Dhamo,* Onufri — figure e artit mesjetar shqiptar, Studime Historike, 2 (1980) 151–176; *M. Garidis,* La peinture murale dans le monde orthodoxe après la chute de Byzance (1450–1600), Athènes 1989, 199; *Γ. Γούναρης,* Οι τοιχογραφίες των Αγίων Αποστόλων και της Παναγίας Ρασσιώτισσας στην Καστοριά, Θεσσαλονίκη 1980, 23.

[6] *Α. Ορλάνδος,* Βυζαντινά μνημεία Καστοριάς, ΑΒΜΕ 4 (1938) 162–163; *M. Chatzidakis,* Contribution à l'étude de la peinture post-byzantine, in: 1453–1953. Le cinq-centième anniversaire de la prise de Constantinople, Athènes 1953, 16; *Α. Ξυγγόπουλος,* Σχεδίασμα Ιστορίας της θρησκευτικής ζωγραφικής μετά την άλωσιν, Άθήναι 1957, 259–281; *Ε. Δρακοπούλου,* Έλληνες ζωγράφοι μετά την άλωση, Αθήνα 1997, 256–258; *eadem*, Ζωγράφοι από τον ελληνικό στον βαλκανικό χώρο. Οι όροι της υποδοχής και της αποδοχής, Ζητήματα μεταβυζαντινής ζωγραφικής στη μνήμη του Μανόλη Χατζηδάκη, Αθήνα 2002, 109–110.

[7] *Γ. Γκολομπίας,* Η κτητορική επιγραφή του ναού των Αγίων Αποστόλων και ο ζωγράφος Ονούφριος, Μακεδονικά 21 (1983) 331–357; *Г. Суботић,* Грк Онуфрије по мери „илирског стабла“, Стремљења, Часопис за књижевност и уметност, 1 (Приштина 1990) 56–76.

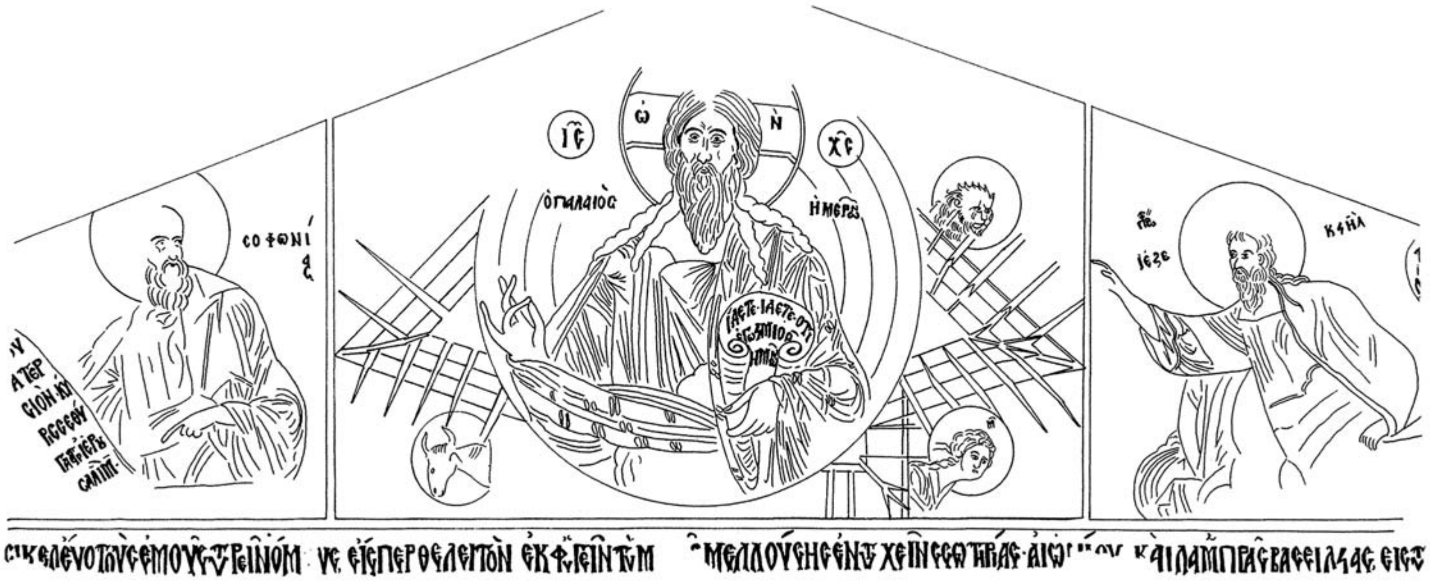
[8] *Δρακοπούλου,* Εικόνες, 61.

[9] *Μ. Μανούσακας, Ι. Σκουλάς,* Τα ληξιαρχικά βιβλία της Ελληνικής Αδελφότητας Βενετίας, Α', Πράξεις γάμων (1599–1815), Βενετία 1993.

[10] *Μ. Κωνσταντουδάκη,* Οι ζωγράφοι του Χάνδακος κατά το πρώτον ήμισυ του 16ου αιώνος οι μαρτυρούμενοι εκ των νοταριακών αρχείων, Θησαυρίσματα 10 (1973) 291–380.

[11] Trésors d'art albanais, icones byzantines et post-byzantines du XIIe au XIX siècle, Νίκαια 1993 15–21.

[12] Μια τριπρόσωπη παράσταση πλαισιωμένη με τα σύμβολα των Ευαγγελιστών, ο Ονούφριος ζωγράφισε και στο ναό του Αγίου Νικολάου (1554) Σέλτσιανη (Ελμπασάν), *Τ. Γιοχαλάς,* Στη γή του Πύρρου, Αθήνα 1993, 196, πιν. 446.



Παλαιός των ημερών με σύμβολα Ευαγγελιστών και προφήτες, Αγίος Αποστόλος Ελεούσης (1547), Καστοριά

ταβανώματος, το οποίο έκρυβε την εξέλιξη του εικονογραφικού προγράμματος πάνω από την τρίτη ζώνη. Ίσως γι' αυτό τον λόγο να μην έγινε αντιληπτή από τους διάφορους μελετητές του μνημείου.[13] Όπως δεν έγιναν αντιληπτά και τα σπαράγματα τοιχογραφιών από την ανώτερη ζώνη του βόρειου τοίχου με τους προφήτες, οι οποίοι εικονίζονταν μέχρι τη μέση. Η παράσταση με κυρίαρχη μορφή τον Παλαιό των ημερών, σώζεται σε καλή κατάσταση, μπορούμε να πούμε καλύτερη από τις εσωτερικές τοιχογραφίες. Η επιφάνεια της συγκεκριμένης σκηνής, ήταν καλυμμένη από ένα ικανό στρώμα σκόνης, το οποίο είχε επικαθίσει πάνω της και την προστάτευε από την ανθρώπινη παρέμβαση. Μοναδική πρόσβαση στην θέαση της παράστασης ήταν δυνατή μόνο από την στέγη της εκκλησίας. Η ανακάλυψη της σκηνής έγινε στα πλαίσια της εκπόνησης μελέτης αναστήλωσης του μνημείου.

Το κέντρο της παράστασης καταλαμβάνει η μορφή του Παλαιού των ημερών, η οποία εγγράφεται μέσα σε κύκλο εις του οποίου τα όρια αναπτύσσεται διπλή δόξα. Η φυσιογνωμία του φαντάζει να είναι εμπνευσμένη από το γνωστό κείμενο του προφήτου Δανιήλ (κεφ. 7 ,9) το οποίο αναφέρεται και στις πηγές της ερμηνείας της ζωγραφικής,[14] που αφορά στις σκηνές της όρασης του Δανιήλ και της δευτέρας παρουσίας. Η παρουσίαση του προσώπου και της ενδυμασίας δείχνει να είναι προσαρμοσμένη σ' αυτά τα πλαίσια. Το σημείο που διαφέρει είναι η κίνηση των χεριών του. Το γνωστό κείμενο του Δανιήλ έχει ως εξής: «*Εθεώρουν ότου θρόνοι ετέθησαν και Παλαιός ημερών εκάθητο, και το ένδυμα αυτού ωσεί χιών λευκόν, και η θρίξ της κεφαλής αυτού ωσεί έριον καθαρόν, ο θρόνος αυτού ωσεί έριον καθαρόν, ο θρόνος αυτού φλόξ πυρός, οι τροχοί αυτού πύρ φλέγον*». Στην παράσταση μας δεν υπάρχει θρόνος γιατί ο Παλαιός των ημερών, εικονίζεται μέχρι τη μέση. Αυτό δεν σημαίνει ότι δεν υπήρχε χώρος για να αναπτυχθεί μια ολόσωμη μορφή. Ο ζωγράφος φαίνεται για τους δικούς του λόγους διαλέγει την μεγάλων διαστάσεων απεικόνιση. Το μοτίβο των λευκών μαλλιών συνδέεται άμεσα με την απεικόνιση της αιωνιότητας. Προκειμένου να εξετάσουμε την θεολογική διαπραγμάτευση του θέματος από τους πατέρες της εκκλησίας αξίζει ν' αναφέρουμε την γνώμη του Μάξιμου του Ομολογητή, ο οποίος λέει τα εξής: «*Η αρχή, η μεσότητα και το τέλος είναι γνωρίσματα εκείνων που διαιρούνται ως προς το χρόνο και θα ήταν αληθινό αν έλεγε κάποιος, κι εκείνων όλων που θεωρούμε μέσα στην αιωνιότητα. Γιατί ο χρόνος επειδή έχει κίνηση που την μετρούμε, προσδιορίζεται αριθμητικά. Η αιωνιότητα, επειδή έχει μαζί με την ύπαρξη συνεπινοούμενη και την ιδιότητα του χρόνου, δέχεται μια διάσταση, επειδή έλαβε αρχή του είναι. Αν τώρα ο χρόνος και η αιωνιότητα δεν είναι χωρίς αρχή, πολύ περισσότερο δεν είναι άναρχα όσα περιέχονται σ' αυτά*».[15]

---

[13] *Γούναρης,* Οι τοιχογραφίες, 26.

[14] *Διονυσίου του εκ Φουρνά,* Πηγαί της ερμηνείας, 287, 288.

[15] *Μάξιμος ο Ομολογητής,* Πρώτη εκατοντάδα κεφαλαίων προς τον Θαλάσσιο, περί θεολογίας και της ενσάρκου οικονομίας του υιού του Θεού, Φιλοκαλία των Ιερών Νηπτικών, τ. Β΄, 103–104.

Για πρώτη φορά απεικόνιση της αιωνιότητας συναντούμε στην μικρογραφία Paris. gr. 923,[16] όπου εικονογραφείται κείμενο του Βασιλείου που λέει: *«Ο πατήρ πηγή των πάντων.... ο υιός τέλεια εικόνα του Θεού...»*. Ο ζωγράφος εικονογράφησε το χωρίο κάνοντας τα μαλλιά της κεφαλής του πατέρα λευκά και του υιού καστανά. Σε μια άλλη μικρογραφία του 10ου αιώνα στον κώδικα, Paris gr. 64, στο λήμμα του σχετικού Ευαγγελίου του Ιωάννη, ζωγραφίζονται τρεις μορφές, ο Παλαιός των Ημερών στο κέντρο, αριστερά με γενειάδα ο Χριστός Παντοκράτωρ και δεξιά ο Χριστός σε νεαρή ηλικία. Επίσης ανάλογη απεικόνιση έχουμε σ' ένα ευαγγελιστάριο της μονής Διονυσίου (1059).[17]

Ο Παλαιός των Ημερών αποκτά συμβολική και λειτουργική σημασία, ιδιαίτερα μετά τις δογματικές έριδες του 11^{ου} και 12^{ου} αιώνα για τις δύο φύσεις του Χριστού και για τις τρεις υποστάσεις της Αγίας Τριάδας. Στο πρόσωπο του Παλαιού των Ημερών ενώνονται οι έννοιες του Θεού Πατρός και του ενσαρκωθέντος Υιού και τα δύο πρόσωπα ταυτίζονται. Έτσι αποδεικνύεται και το αδιαίρετο της Αγίας Τριάδας.[18] Εκείνο που προκαλεί ιδιαίτερη εντύπωση στην παράσταση μας είναι ,ότι ο Παλαιός των Ημερών κρατά ανοιχτό ειλητό στο οποίο αναγράφεται ένα κείμενο, που συνήθως αφορά τον Χριστό Παντοκράτορα και προέρχεται από το Δευτερονόμιον (κεφ.λβ, 39), *«Ίδετε, ίδετε ότι εγώ ειμί και ουκ έστι Θεός πλην εμού, εγώ αποκτενώ, και ζήν ποιήσω. Πατάξω, καγώ ιάσομαι, και ουκ έστιν ός εξελείται εκ των χειρών μου»*. Στην συγκεκριμένη απεικόνιση συγχρόνως, ο Παλαιός των Ημερών είναι και Παντοκράτωρ.

Ο Ανδρέας Καισαρείας τον 6^{ο} αιώνα και ένας σχολιαστής του Μιχαήλ Ακομινάτη τον 12^{ο} αιώνα το λένε καθαρά, για το τι σημαίνει αιώνιο και ότι τα λευκά μαλλιά συμβολίζουν την αιωνιότητα.[19] Στο μηναίον του Φεβρουαρίου[20] σε τρία χωρία αναφέρεται ο Παλαιός των Ημερών, όπου μπορούμε με την

[16] *A.Grabar,* La representation de l'intelligible dans l'art byzantin, Actes du VI congrès international d'études byzantines, Paris 1951, 131.

[17] Οι Θησαυροί του Αγίου Όρους, Εικονογραφημένα χειρόγραφα, Α', Αθήνα 1973, 164, 434.

[18] *V. Lazarev,* Old Russian Murals and Mosaics from the XVI Century, London 1966, 124; *L. Haderman-Misguich,* Fresques de Chypre et de Macédoine dans la seconde moitié du XIIe siècle, Πρακτικά του Α΄ Διεθνούς Κυπρολογικού Συνεδρίου, Nicosie 1972, II, 47 sq.

[19] *A.Grabar,* La representation, 132.

[20] Μηναίον Φεβρουαρίου, έκδοση Αποστολικής διακονίας της Ελλάδος, σελ.28, 29,32, «Ο Παλαιός Ημερών, ο και τον νόμον πάλαι εν Σινά δούς τω Μωυσεί, σήμερον βρέφος οράται και κατά νόμον, ως νόμου Ποιητής, τον νόμον εκπληρών, ναώ προσάγεται και τω Πρεσβύτη επιδίδοται. Δεξάμενος δε τούτον Συμεών ο δίκαιος, και των θεσμών την έκβασιν ιδών τελεσθείσαν , γηθοσύνως εβόα ¨Είδον οι οφθαλμοί μου ,το απ' αιώνος Μυστήριον αποκεκρυμμένον, επ' εσχάτων τούτων ημερών φανερωθέν φώς διασκεδάζον, των απίστων εθνών την σκοτόμαιναν, και δόξαν του νεολέκτου Ισραήλ διό απόλυσον τον δούλον σου, εκ των δεσμών τούδε του σαρκίου προς την αγήρω και θαυμασίαν άληκτον ζωήν, ο παρέχων τω κόσμω το μέγα έλεος», παρακάτω σε άλλο κείμενο «ο Παλαιός ημερών, νηπιάσας σαρκί, υπο μητρός Παρθένου τω ιερώ προσάγεται, του οικείου νόμου πληρών το επάγγελμα όν Συμεών δεξάμενος έλεγε νύν απολύεις εν ειρήνη, κατά το ρήμα σου τον δούλον σου είδον γαρ οι οφθαλμοί μου το σωτήριον σου κύριε», και πιο κάτω, «Νηπιάζει δι εμέ ο Παλαιός των Ημερών καθαρσίων κοινωνεί ο καθαρώτατος Θεός, ίνα την σάρκα πιστώση μου την εκ Παρθένου. Και ταύτα Συμεών, μυσταγωγούμενος, επέγνω τον αυτόν, Θεόν φανέντα σαρκί και ως ζωήν ησπάζετο και χαίρων, πρεσβυτικώς ανεκραύγαζεν Απόλυσον με σε γαρ κατείδον, την ζωήν των απάντων».

βοήθεια αυτών των κειμένων να διαπιστώσουμε ότι ο γέρων είναι ταυτόχρονα και παιδί. Η ηλικία του παιδιού εκφράζει την ενσάρκωση που έγινε στη διάρκεια των „ημερών", δηλαδή μέσα στο χρόνο. Η εικόνα του ακατάληπτου Θεού, ο οποίος στέλνει τον μυστικό του λόγο ως σοφία,[21] δεν είναι η ίδια η ουσία ή η φύση των πραγμάτων, αλλά η υπόσταση τους. Στο ευαγγέλιο του Ιωάννη γράφει: «Εν αρχή ήν ο λόγος και ο λόγος ήν προς τον Θεόν και Θεός ήν ο λόγος. Ούτος ήν εν αρχή προς τον Θεόν, πάντα δι' αυτού εγένετο και χωρίς αυτού εγένετο ουδέ έν ό γέγονεν».[22] Οι αναφορές στις ιδιότητες του δημιουργού μορφοποιούν και την υπόσταση του. Ο λόγος της πραγματικότητας είναι ο λόγος της προσωπικής ενέργειας του Θεού, ο πεπραγμένος λόγος. Ο λόγος της εικόνας είναι η προσωπική-λογική αποδοχή του λόγου της πραγματικότητας από τον άνθρωπο, είναι ο λογικός τρόπος με τον οποίο ο λόγος του ανθρώπου συναντάει και φανερώνει τον λόγο των πραγμάτων.[23] Η δυνατότητα να εικονίσεις, είναι ένα υπαρκτικό γεγονός, είναι η δυνατότητα του ανθρώπου να συναντάει και να φανερώνει με τον δικό του λόγο τον πεπραγμένο λόγο.[24] Στον καθένα που εικονίζεται, δεν εικονίζεται η φύση του, αλλά η υπόσταση του.[25]

Η σχέση της παράστασης μας με τα προγενέστερα κείμενα είναι κάτι παραπάνω από δυνατή γιατί γίνεται συνδυασμός, ο οποίος εμπλουτίζεται και με μορφές κλειδιά, σύμβολα Ευαγγελιστών και προφήτες, όπως και με μία επιγραφή, η οποία υπαινίσσεται την σχέση αυτή. Ανάμεσα στις κεραίες της δόξας εικονίζονται τα σύμβολα των Ευαγγελιστών, σύμφωνα με το κείμενο της Αποκάλυψης.[26] Πάνω δεξιά το σύμβολο του Ευαγγελιστού Μάρκου (όμοιος Λέοντι),[27] κάτω δεξιά του Ευαγγελιστού Ματθαίου (όμοιος ανθρώπω) και κάτω αριστερά του Ευαγγελιστού Λουκά (όμοιος βοϊ). Το τέταρτο σύμβολο πάνω αριστερά του Ευαγγελιστού Ιωάννη (όμοιος αετώ) έχει καταστραφεί από τις επισκευές που έγιναν στη στέγη του μνημείου. Η παρουσία των συμβόλων των Ευαγγελιστών στις κεραίες της δόξας συνδέεται όπως γνωρίζουμε με την καινή διαθήκη. Εδώ αξίζει πάλι ν' αναφέρουμε τις απόψεις του Μάξιμου του Ομολογητή για τη σχέση Παλαιάς και Καινής διαθήκης. « Η χάρη της Καινής διαθήκης είναι κρυμμένη μυστικά στο γράμμα της Παλαιάς. Γι' αυτό λέει ο Απόστολος Παύλος ότι ο νόμος είναι πνευματικός.[28] Ο νόμος λοιπόν κατά το γράμμα παλιώνει και γερνά και καταργείται,[29] κατά το πνεύμα όμως μένει νέος και είναι πάντοτε ενεργούμενος. Γιατί η χάρη δεν παλιώνει καθόλου. Ο νόμος αποτελεί τη σκιά του Ευαγγελίου, ενώ το Ευαγγέλιο είναι εικόνα των μελλοντικών αγαθών. Ο νόμος εμποδίζει τις ενέργειες των κακών, το ευαγγέλιο

---

[21] *М. Татић-Ђурић,* Мистични логос и његова слика, Balcanica XXV–1 (Belgrade 1994), 299.

[22] Ιωάν. 1, 1–3.

[23] *Μάξιμος ο Ομολογητής,* Περί διαφόρων αποριών, 13, P.G. 90, 293D — 296A.

[24] *Μάξιμος ο Ομολογητής,* Κεφάλαια έτερα, P.G. 90, 1425A.

[25] *Θεόδωρος Στουδίτης,* Αντιρρητικός, 3, 34, P.G. 99, 405A.

[26] Αποκάλυψη, 4,7.

[27] *Διονυσίου του εκ Φουρνά,* Πηγαί της ερμηνείας, 290.

[28] Απόστολος Παύλος, Ρωμ. 7, 14.

[29] Εβρ. 8,13.

παραθέτει τις πράξεις των αγαθών. Ο νόμος είναι η σάρκα της Αγίας Γραφής, όταν θεωρηθεί σαν πνευματικός άνθρωπος. Αίσθηση είναι οι προφήτες. Το Ευαγγέλιο είναι η νοερή ψυχή που ενεργεί με τη σάρκα του νόμου και με την αίσθηση των προφητών και εκδηλώνει τη δύναμη της με τις ενέργειες της. Το ευαγγέλιο έδειξε σ' εμάς παρούσα στα πράγματα την αλήθεια που είχε δοθεί πρωτύτερα από το νόμο ως σκιά και είχε προεικονισθεί από τους προφήτες». Η παρουσία λοιπόν των συμβόλων των Ευαγγελιστών δημιουργεί την γέφυρα με την καινή διαθήκη. Κάτω από την παράσταση και πάνω σε κάμπο ώχρας, στη βάση του τριγώνου, από την μια άκρη έως την άλλη υπάρχει μια επιγραφή : «….ΚΕΛΕΥΩ ΤΟΥΣ ΕΜΟΥΣ ΤΥΡΕΙΝ ΝΟΜΟΥΣ ΕΙΣΠΕΡ ΘΕΛΕΙ ΤΟΝ ΕΚΦΥΓΕΙΝ ΤΥΜ----ΜΕΛΛΟΥΣΗΣ ΕΝΤΥΧΕΙΝ ΣΩΤΗΡΙΑΣ ΑΙΩΝΙΟΥ ΚΑΙ ΛΑΜΠΡΑΣ ΒΑΣΙΛΕΙΑΣ ΕΙΣ ΤΥΧΕΙ ΜΕΝ ΗΜΕ……»

Η Ερμηνεία της επιγραφής έχει σχέση με την προτροπή εκτέλεσης του νόμου, στον οποίο αναφέρεται και ο Μάξιμος ο Ομολογητής και η ανταμοιβή της τήρησης λέγεται ότι θα είναι η μέλλουσα σωτηρία. Στις οξείες γωνίες του τριγώνου, την παράσταση ολοκληρώνουν δύο προφήτες, οι οποίοι είναι στραμμένοι προς την μορφή του Παλαιού των Ημερών. Στην αριστερή γωνία εικονίζεται ο προφήτης Σοφονίας και στη δεξιά ο προφήτης Ιεζεκιήλ, οι οποίοι κρατούν ανοιχτά ειλητά. Το ειλητό του προφήτη Σοφονία γράφει: «ΘΥΓΑΤΕΡ ΣΙΟΝ ΚΥΡΙΣΣΕ ΘΥΓΑΤΕΡ ΙΕΡΟΥΣΑΛΙΜ», ένα κείμενο το οποίο αναφέρεται και στην ερμηνεία της ζωγραφικής.[30] Στο ειλητό του προφήτη Ιεζεκιήλ γράφει: «ΤΑΔΕ ΛΕΓΕΙ ΚΥΡΙΟΣ ΣΑΒΑΩΘ ΠΑΝΤΟΚΡΑΤΩΡ». Το συγκεκριμένο κείμενο δεν υπάρχει αυτούσιο στις προφητείες του Ιεζεκιήλ. Η αναφορά όμως στον Παντοκράτορα είναι πολύ πιθανόν να είναι επιλογή του ζωγράφου Ονουφρίου ή του πνευματικού του συμβούλου.

Η επιλογή των προφητών και των κειμένων στα ειλητά τους, αξίζουν ιδιαίτερης προσοχής, επειδή στους ανθρώπους που τα επέλεγαν προσφέρονταν πάντοτε η δυνατότητα να εκφράσουν συγκεκριμένα θεολογικά μηνύματα. Η παρέκκλιση από τις οδηγίες των εικονογραφικών εγχειριδίων εδώ γίνεται με κάποια λογική προσαρμογής σ' ένα τελικό σκοπό που είναι η δημιουργία μιας παράστασης με πολυσύνθετο νόημα.

Στην αναζήτηση ενός νέου εικονογραφικού τύπου, ο οποίος θα μπορούσε κατά κάποιο τρόπο να εκφράζει την απεικόνιση της αιωνιότητας, ο καλλιτέχνης των Αγίων Αποστόλων, προσπάθησε μέσα από την ερμηνεία διαφόρων θεολογικών κειμένων και δημιούργησε μια νέα σύνθεση. Στην προσπάθεια του αυτή έχει ως όπλο την γνώση των εικονογραφικών προγραμμάτων των μνημείων της Καστοριάς και της ευρύτερης περιοχής της δικαιοδοσίας της αρχιεπισκοπής Αχρίδας. Γνωρίζει το θέμα των απεικονίσεων των τριών προσώπων του Χριστού και των προφητών, που συνηθίζεται στις θολωτές εκκλησίες και συγκεκριμένα στον Άγιο Στέφανο.[31] Γνωρίζει τις ανθρωπόμορφες απεικονίσεις της Αγίας Τριάδας σε άλλα τρία μνημεία της

[30] *Διονυσίου του εκ Φουρνά,* 290.

[31] *Σ. Πελεκανίδης-Μ. Χατζιδάκις,* Καστοριά, Αθήνα 1984, 11.

Καστοριάς. Κατά χρονολογική σειρά στο ναό της Παναγίας Κουμπελίδικης,[32] στον Άγιο Γεώργιο Ομορφοκκλησιάς[33] και τον Άγιο Νικόλαο Τζώτζα.[34] Η τελευταία παράσταση του Αγίου Νικολάου Τζώτζα, βρίσκεται στο αέτωμα εσωτερικά του ανατολικού τοίχου του ναού. Το κέντρο αυτής της εικονογραφικής ενότητας καταλαμβάνει η Αγία τριάδα, αποτελούμενη από τις μορφές, του Παλαιού των Ημερών και του υιού βασιλέως των βασιλευόντων καθισμένους σε θρόνο σε στάση μετωπική. Ο ζωγράφος Ονούφριος, επειδή γνωρίζει αρκετά καλά την τέχνη του 14ου αιώνα στην Καστοριά, δανείζεται αρκετά στοιχεία από την παράσταση αυτή κυρίως για την διάταξη μέσα σε τρίγωνο των μορφών και για τα χαρακτηριστικά του προσώπου του Παλαιού των Ημερών. Δεν επαναλαμβάνει την ίδια σκηνή, επειδή το τελικό νόημα, που θέλει να δώσει δεν είναι το ίδιο.

Ο χώρος της Καστοριάς από τα μέσα ακόμη του 13ου αιώνα, επιδεικνύει διάφορες εικονογραφικές καινοτομίες στη βυζαντινή μνημειακή ζωγραφική και ιδίως στο θέμα της απεικόνισης της Αγίας Τριάδας. Τα τρία παραδείγματα που λίγο πριν αναφέραμε, αποτελούν μοναδικούς νεωτερισμούς.

Το πρώτο παράδειγμα παρουσίασης της Αγίας Τριάδας το συναντάμε στον κώδικα του Βατικανού 394 του 11ου αιώνα. Ο Παλαιός των Ημερών εικονίζεται πάνω σε ουράνιο τόξο, με τον Χριστό Εμμανουήλ στην αγκαλιά του, ο οποίος με τη σειρά του κρατά το Άγιο πνεύμα.[35] Δύο αιώνες αργότερα, στο δεύτερο μισό του 13ου αιώνα, ένα χειρόγραφο της Εθνικής βιβλιοθήκης της Βιέννης[36] (suppl. gr. 52), παρουσιάζει την παράσταση σε διαφορετική έκδοση. Το πρόσωπο του ώριμου πλέον Χριστού σε μικρότερες διαστάσεις αντικαθιστά αυτό του Χριστού Εμμανουήλ. Η τριαδική απεικόνιση πάνω σε θρόνο περιβαλλόμενη από τις ουράνιες δυνάμεις, με τον Χριστό ως Παλαιό των Ημερών, στο χειρόγραφο αυτό αναφέρεται ως Αγία τριάδα. Ερευνώντας την εικονογραφική προέλευση και ανάπτυξη της παράστασης ο V. Lazarev,[37] κατέληξε στο συμπέρασμα ότι το πέρασμα στην τριαδική απεικόνιση έγινε πρώτα στο Βυζάντιο και όχι στη δύση, όπως πίστευε ο H.Gerstinger. Όλα τα παραδείγματα που βλέπουν το φώς της δημοσιότητας τα τελευταία χρόνια τον δικαιώνουν.

Αυτές οι εικονογραφικές ενότητες δεν αποτελούν απομονωμένες σκηνές, αλλά σχετίζονται με αναζητήσεις θρησκευτικής καλλιτεχνικής έκφρασης, που

[32] *Χρ. Μαυροπούλου-Τσιούμη,* Οι τοιχογραφίες του 13ου αιώνα στην Κουμπελίδικη της Καστοριάς, Θεσσαλονίκη 1973, 85–89; *P. Stephanou,* Καστορία. Une édition monumentale et une fresque restée inédite, Orientalia christiana periodica, XIX (1953) 428–430.

[33] *Μ. Παϊσίδου,* Η ανθρωπόμορφη Αγία Τριάδα στον Άγιο Γεώργιο Ομορφοκκλησιάς Καστοριάς, in Αφιέρωμα στη μνήμη του Σωτήρη Κίσσα, Θεσσαλονίκη 2001, 373–394.

[34] *Ι. Σίσιου,* Μια άγνωστη σύνθεση στον Άγιο Νικόλαο Τζώτζα Καστοριάς, in Αφιέρωμα στη μνήμη του Σωτήρη Κίσσα, Θεσσαλονίκη 2001, 511–536.

[35] *J. Martin,* The illustration of the Heavenly Ladder of John Climacus, Princeton 1954 (Studies in Manuscript illumination, 5), 49–50.

[36] *H. Gerstinger,* Die griechische Buchmalerei, Wien 1926, 34–35, XVIII.

[37] *В. Н. Лазарев,* Русская средневековая живопись, Москва 1970, 249–262.

λαμβάνουν χώρα στις περιοχές δικαιοδοσίας της αρχιεπισκοπής Αχρίδας. Ουσιαστικά, αυτό που μας κάνει ιδιαίτερη εντύπωση, είναι η τόλμη και η σιγουριά με την οποία οι καλλιτέχνες της Καστοριάς, μετέτρεψαν εδάφια της εκκλησιαστικής ποίησης σε εικόνες.

Ο καλλιτέχνης των Αγίων Αποστόλων, γνωρίζει καλά και την ευρύτερη περιοχή που ελέγχεται από την Αχρίδα. Είναι σίγουρο, ότι έχει υπ' όψη του την μοναδική παράσταση στον ναό των Αγίων Κωνσταντίνου και Ελένης στην Αχρίδα.[38] Το κεντρικό θέμα απεικόνισης του Παλαιού των Ημερών έχει σχεδόν την ίδια διάταξη. Οι διαφορές ανάμεσα στις δύο εικόνες εντοπίζονται στις κινήσεις των χεριών και στο φωτοστέφανο. Υπάρχουν τα σύμβολα των Ευαγγελιστών στις τέσσερις πλευρές και ο τριπλός κύκλος που περιγράφει την μορφή του. Για τον σχηματισμό της παράστασης των Αγίων Αποστόλων, χρησίμευσε όλη αυτή η συσσωρευμένη εικονογραφική γνώση του Ονουφρίου για την περιοχή αυτή των Βαλκανίων. Πέρα όμως από την διαπίστωση αυτή, παρατηρούμε μια αρκετά καλή γνώση του ίδιου, των γραπτών των πατέρων της εκκλησίας. Η ταύτιση των προσώπων του Χριστού σε ένα μας οδηγεί πάλι στα κείμενα του Μάξιμου του Ομολογητή. Στο εδάφιο 29 της Β′ εκατοντάδας περί αγάπης ο Μάξιμος αναφέρει : «Όταν ο κύριος λέει : Εγώ και ο πατέρας είμαστε ένα, εννοεί την ταυτότητα της ουσίας. Κι όταν πάλι λέει : εγώ είμαι στον πατέρα κι ο πατέρας σε μένα, φανερώνει ότι οι υποστάσεις είναι αχώριστες. Οι τριθεΐτες λοιπόν, που χωρίζουν τον υιό από τον πατέρα, πέφτουν σε διπλό γκρεμό. Όταν λένε ότι ο υιός είναι αιώνιος όπως και ο πατέρας, τον χωρίζουν όμως από αυτόν, αναγκάζονται να πουν ότι δεν γεννήθηκε από τον πατέρα και να πέσουν στην παραδοχή τριών Θεών και τριών αρχών. Όταν λένε ότι ο υιός γεννήθηκε από τον πατέρα, αλλά τον χωρίζουν από αυτόν, αναγκάζονται να πουν ότι δεν είναι αιώνιος όπως ο πατέρας και να θέσουν στην εξουσία του χρόνου τον κύριο των χρόνων.»

Ακολουθώντας λοιπόν την αναγωγική μέθοδο του Μάξιμου ο Ονούφριος με την παράσταση αυτή μας εισάγει στην μυστική πνευματική παράδοση, κατά την οποία προηγείται η κάθαρση του νου και της ψυχής με την πρακτική αγωγή (εργασία θείων εντολών), ο νους εισέρχεται στο χώρο των φυσικών θεωριών, αποκτά αγάπη, με τα φτερά της οποίας κινείται σε περιοχές „των ασωμάτων". Αρχή σύμφωνα με τον Μάξιμο και τον Ψευδο-Διονύσιο είναι ο Παντοκράτωρ Θεός, ο οποίος στα μυστικά όνειρα τη μια φορά παίρνει τη μορφή γέρου (ο πρώτος στην τάξη του χρόνου) και την άλλη τη μορφή νέου (πιο κοντά στη αρχή του παντός). Η ιδέα αυτή έχει σχέση και με την ιδέα των αρχαίων περί θεότητας αναφέρει ο A.Grabar.[39]

Ερευνώντας το θεολογικό υπόβαθρο της παράστασης και τις σχετικές προεκτάσεις, ανακαλύπτουμε πλευρές της προσωπικότητας του Ονουφρίου, οι

---

[38] *G . Subotić,* Sveti Konstantin i Jelena u Ohridu, Beograd 1971; *C. Grozdanov,* Ohridsko zidno slikarstvo XIV veka, Beograd 1980, 162–165; *G. Subotić,* Ohridska slikarska škola XV veka, Beograd 1980, 173, 174.

[39] *A. Grabar,* Christian iconography, A Study of ist Origins, London 1969, 112–113.

οποίες μας φέρνουν πιο κοντά σε κάποιους πνευματικούς κύκλους με ξεχωριστή παιδεία. Ο υψηλός προβληματισμός του πρωτόπαπα Νεοκάστρου είναι σίγουρο ότι έχει σχέση με την παλαιότερη παράδοση, σύμφωνα με την οποία δημιουργήθηκαν αρκετές παραστάσεις συνοδευόμενες από επεξηγηματικά κείμενα, όπως αυτές στους Αγίους Αναργύρους Καστοριάς ήδη από τον 12ο αιώνα. Η επιλογή των κειμένων των επιγραφών στη διακόσμηση μιας μονόχωρης εκκλησίας, όπως είναι οι Άγιοι Απόστολοι της Καστοριάς στον ανατολικό και δυτικό τοίχο ακολουθεί το πρότυπο μιας κατασταλαγμένης συνήθειας των παλαιότερων καλλιτεχνών της. Η έλλειψη του τρούλου και των θόλων στην αρχιτεκτονική αυτού του ναού δεν έδωσε την δυνατότητα ανάπτυξης και παρουσίασης των εικονογραφικών θεμάτων έτσι όπως τις είχαν συλλάβει και τις είχαν μετατρέψει σε εικόνες παλαιότεροι πνευματικοί άνθρωποι της περιοχής. Ιδιαίτερα των θεμάτων που είχαν σχέση με τις φύσεις του Χριστού. Έτσι για να καλυφθεί αυτό το κενό, έγινε προσπάθεια επέκτασης της ερμηνείας των γραφών και προσαρμογής στα δεδομένα του χώρου, μιας νέας παράστασης, η οποία συμπύκνωσε το νόημα της ιστόρησης ενός ναού στα ψηλά σημεία.

Η προσωπικότητα του ζωγράφου Ονουφρίου, σύμφωνα με την προσέγγιση αυτή, αναδεικνύει περισσότερο την αξία του έργου του. Αποκαλύπτεται από την πλευρά του μια ολοκληρωμένη γνώση για την μετατροπή ευαίσθητων θεολογικών θεμάτων σε εικόνες κι' ένας υψηλός προβληματισμός μεταφοράς μηνυμάτων μέσω του μυστικού λόγου. Οι συγκρίσεις των έργων του με άλλα έργα της ίδιας χρονικής περιόδου (1547), φαίνεται ότι τον μειώνουν καλλιτεχνικά. Οι αντιλήψεις του και η άντληση στοιχείων από το παρελθόν της βυζαντινής τέχνης, διαφέρουν αισθητά από εκείνα των ομοτέχνων του. Ο Ονούφριος στηρίζεται στη σημαντική πολιτιστική κληρονομιά, που έχει την ευκαιρία να την σπουδάσει σε μνημεία της ευρύτερης περιοχής Αχρίδας και Καστοριάς και ιδιαίτερα σ' αυτά του 14ου και 15ου αιώνα, όμως δεν μιμείται την τεχνοτροπία τους. Διδάσκεται από τα επιτεύγματα των καλλιτεχνών της Κρήτης, όσο χρονικό διάστημα παραμένει στη Βενετία και ασχολείται με το σημαντικό θέμα της φωτοσκίασης, όσο και με την τονισμένη αίσθηση της διακοσμητικότητας. Αν και χρησιμοποιεί εικονογραφικά παρόμοιες σκηνές με άλλους καλλιτέχνες, αυτός δίνει μια άλλη διάσταση στη σύνθεση. Η σχέση των προσώπων του μεταξύ τους, είναι αρκετά ζεστή και χαρούμενη. Σ' αυτό βοηθάει και η παλέτα του, η οποία εμπλουτίζεται με χρώματα ήπια και τρυφερά. Κάνει δηλαδή μία μείξη των εμπνευσμένων λύσεων των καλλιτεχνικών σχολών της περιοχής μ' αυτές που συναντάει σε καλλιτέχνες της Κρήτης. Χαράζει όμως μια πορεία μοναχική, μυστική και άκρως αξιόλογη.

Τέλος, επειδή ο τόπος καταγωγής του προκάλεσε ποικίλες αντιπαραθέσεις,[40] θα πρέπει βγάζοντας συμπεράσματα και από το ίδιο του το έργο,

[40] *Dh. Dhamo,* Peintres Albanais aux XVI–XVIII siècles en Albanie et dans d'autres regions balkaniques, Tirana 1984, 1–14; *Γ. Γκολομπίας,* Η κτητορική επιγραφή, 1983, 343; *Γούναρης,* Αγιοι Απόστολοι, 22.

τον τόπο αυτό να τον αναζητήσουμε στον χώρο της Καστοριάς. Κι' αυτό γιατί κινείται με τρόπους ανάλογους με πεπαιδευμένους κύκλους[41] και δεν αποκλείεται να είναι γνώστης της ιστορικής γεωγραφίας της περιοχής, οπότε το συμπίλημα Αργίτης, το οποίο γράφει μόνο σε ναό της Καστοριάς, να συνδέεται με το άμεσο περιβάλλον της Καστοριάς.

Јанис Сисиу

СТАРАЦ ДАНÂ КАО ОСОБЕН ИКОНОГРАФСКИ МОТИВ ЗОГРАФА ОНУФРИЈА У КОСТУРУ

Композиција са Старцом данâ на источном забату цркве Светих апостола у четврти Елеусе у Касторији, из 1547, доскора није била видљива и зато је остала незапажена у радовима старијих истраживача који, поред ње, нису приметили ни допојасне фигуре пророка на северном зиду наоса. Слична представа се, иначе, налази у храму Светог Николе у Елбасану, који је, 1554, зидним сликама украсио такође мајстор Онуфрије.

Средишњи део сцене у Светим апостолима заузима Старац данâ, у кружном медаљону, уписаном у квадрат, који се уздиже у двострукој слави. У угловима четвртастог поља представљене су персонификације јеванђелиста, а на крајевима забата допојасни ликови пророкâ Софонија и Језекиља. Карактеристике Старца данâ су, чини се, инспирисане текстом пророка Данила (7, 9). У тражењу новог иконографског решења мајстор Онуфрије се користио одговарајућим теолошким текстовима које је прилагођавао својој замисли, стварајући нову композицију. У томе је од посебног значаја било његово познавање старије иконографије у сликарству Касторије, као и других средина у дијецези Охридске архиепископије. Поред осталих, њему су позната била три Христова лика у цркви Светог Стефана, Свете тројице у Богородици Кубелидики и Светом Николи Тзотза (Дзодза?) у Касторији, као и Светог Ђорђа у Оморфоклисији. Захваљујући добром познавању сликарства у граду и суседству, Онуфрије је из старијих представа могао да позајми један број појединости и своју представу учини богатијом.

[41] Μ. Χατζηδάκης- Ε. Δρακοπούλου, Ελληνες ζωγράφοι μετά την άλωση (1450–1830), τ. Β , Αθήνα 1997, 256–258.

Зборник радова Византолошког института XLIV, 2007
Recueil des travaux de l'Institut d'études byzantines XLIV, 2007

УДК: 75.052:271.222(497.17)„14"

ВИКТОРИЈА ПОПОВСКА-КОРОБАР (Скопље)

ЗИДНО СЛИКАРСТВО С КРАЈА XV ВЕКА У МАНАСТИРСКОЈ ЦРКВИ СВЕТЕ ПЕТКЕ КОД БРАЈЧИНА

У раду је анализирано дело анонимног зографа из костурске радионице и оквирно датовано између 1486. и 1493. године.

На источној обали Преспанског језера, у региону Доње Преспе, налази се село Брајчино изнад кога је смештен манастир Свете Петке. Историјски подаци о манастиру су веома оскудни и потичу тек с почетка прошлог столећа.[1] Приликом конзерваторских радова на цркви констатоване су две фазе у сликарству — прва је датована у другу половину XVI века, а друга у XVIII век.[2] Иако до сада није било ширег историјско-уметничког истраживања старијег живописа, он се помињао у научној литератури. У контексту атрибуције, на основу његових стилско-ликовних особености, исказали смо мишљење да је то рад анонимних мајстора из круга костурских радионица последње четвртине XV века.[3] Недавно је у низ споменика костурске уметничке продукције укључена и брајчинска Св. Петка, уз датовање живописа у крај XV века.[4]

Једнобродна црквица са двосливним кровом и пространом, споља тространом апсидом била је, према натпису у наосу, изграђена и осликана у исто време. Некада је била напуштена, па су подужни зидови страдали — јужни је био сасвим срушен, а северни делимично. То се најраније могло догодити током XVII

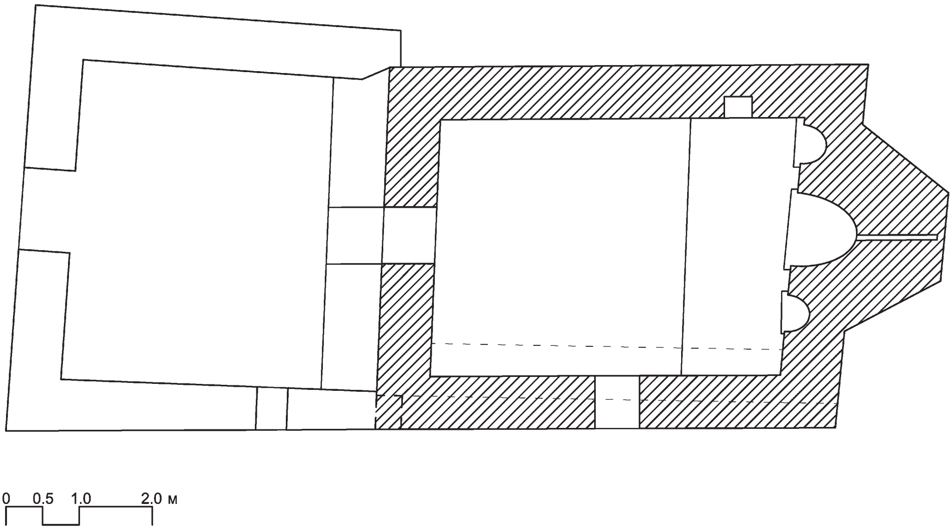
---

[1] *Г. Трайчев*, Старинни вь Преспа, Македонска библиотека, София 1923, 24; *Исти*, Манастирите вь Македония, София 1933, 52, наводи некадашње име села као Братучино, датум празновања у манастиру, поменик са словенским и грчким именима приложника (није сачуван) и конаке који су више пута горели.

[2] *Ј. Петров,* Истражувачки работи на живописот во црквата Св. Петка во село Брајчино, Културно наследство VI, Скопје 1975, 71–73, сл. 1–2; *К. Балабанов, А. Николовски, Д. Ќорнаков*, Споменици на културата на Македонија, Скопје 1980, 272–273.

[3] *V. Popovska-Korobar*, The Icon of Jesus Christ the Saviour and the Question of Continuity of Ohrid Painting School from the 15th century, Изкуство 33–34, София 1996, 34–38.

[4] *Ц. Вълева*, Стенописите в църквата Св. Георги в Кремиковския манастир в контекста на костурската художествена продукция, Автореферат на дисертационен труд одбранет на 23. 06. 2006 г., БАН, Институт за изкуствознание, София 2006, 17–18.



Основа цркве

века, судећи према двема сачуваним иконама које су вероватно насликане у другој половини XVI века и уз претпоставку да су припадале старом иконостасу.[5] На самом крају XVIII века подужни зидови су обновљени тако што је јужни проширен за око 40 cm, а са запада је дозидана припрата која није осликана.[6] Можда је црква обновљена управо 1800. године, када је исписана молитва раба божјег Николе у линети са представом патрона,[7] која стилски одговара млађем живопису наоса. Да је током XIX века манастир активно живео, доказују царске двери, деизисни фриз и две иконе из средине тога столећа, као и икона св. Параскеве из 1857. године.[8] Из истог доба највероватније потичу камена конструк-

[5] Група икона које су данас изложене у нартексу помиње се без прецизнијих података код *К. Балабанов, А. Николовски, Д. Ќорнаков*, нав. дело, 273. Христова икона већих димензија и делимично сачувани Деизисни фриз с натписима на црквнословенском језику дела су различитих зографа. Христов лик на икони је у стилу следбеника костурског сликара Јована Теодорова из Грамосте, који је вероватно урадио царске двери за полошки манастир Св. Ђорђа и Богородичину икону у селу Ореоец код Македонског Брода, уп. *В. Пойовска-Коробар*, Икони од Музејот на Македонија, Скопје 2004, кат. бр. 43 и 44.

[6] *Ј. Петров,* нав. дело, 72.

[7] Уз десну руку св. Параскеве, у којој држи мученички крст, написано је белом бојом: 1800| [Δέησις] τοῦ δοῦ|λου τοῦ| Θεου| Νηκο|λαου.

[8] Св. Параскева је представљена са отсеченом главом у левој руци и мученичким крстом у десној. Бочно уз њено попрсје сачувани су аутограф зографа и молитвени запис ктитора: Διαχειρός Γεωργί(ου) | Αναγνώ(στ)ου ζωγρα|φου εν ἐπαρχη|ας φλωριν(ας) χωρι|ών Μπελκαμε‹ν›. 1857· Απριλιου 11 | Δέησις τ(οῦ) δούλου| τοῦ| Θε(ου) παπα Ιω(αννου)| Πετρ(ου)| διαμονής Ἁγιας ταω| της Μπρατουττηνας (sic). Тако сазнајемо о новом зографу из места Бел Камен (Δροσοπηγή) близу Лерина (Флорина), уп. *Т. Симовски*, Населените места во Егејска Македонија, кн. прва, Скопје 1978, 103. За топономастику би могао бити интересантан старији облик имена села Брајчина, какав је наведен код *Г. Трайчев,* нав. место, што ће рећи, ктитор иконе је био Братичанец, као што се и данас назива житељ овог села, уп. *В. Пјанка*, Топономастиката на Охридско-преспанскиот базен, Скопје 1970, 133.

ција изнад агијазме северно од цркве, као и два дрвена сталка за свеће — једини остаци старијег инвентара. Манастир данас није активан, премда су великим трудом верника обновљени конаци југозападно од цркве.

Зидно сликарство из 1800. године у целини покрива јужни и северни зид наоса као и дограђене јужне делове источног и западног зида. Композиције великог формата не понављају распоред фресака сликаних у XV веку. Током конзерваторских радова, када су због реконструкције зидова скидане фреске, утврђено је да су у нови јужни зид уграђивани већи комади старије грађе са фреско-малтером који је коришћен за касније сликање.[9] Вероватно је то, а не неспретна конзерваторска одлука, разлог што се већи део старијег орнаментисаног сокла нашао у источном допрозорнику новоизграђеног јужног зида. Првобитно сликарство је задржано на источном и западном зиду наоса и на првобитној западној фасади, данас источном зиду припрате. Живопис из оба периода има натписе на грчком језику.



Фрагменти портрета на јужној фасади

На јужној фасади цркве данас се може видети незнатан фрагмент старијег сликарства.[10] У самом југозападном углу цркве из XV века, после сачуване црвене бордуре започињала је композиција са историјским портретима, од којих се распознају две фигуре окренуте ка истоку — једна у монашкој, а друга у лаичкој мушкој одећи. Код монаха, који је пружених руку постављен изнад друге фигуре, види се риза маслинасто-смеђе боје, доњи део црне монашке капе и сасвим мали део браде. Човек у предњем плану има светлоцрвени огртач, из којег провирује високи бели оковратник чији је десни троугаони део добро сачуван.[11] Положај његових руку не може се одредити са сигурношћу, али се чини да му је десна рука савијена у лакту. На овој фасади је можда некад било и других представа, најпре претпостављамо сцена из циклуса патрона.[12]

[9] *Ј. Петров*, нав. дело, 72–73.

[10] Исто.

[11] Историјски портрети са оваквом лаичком одећом познати су са више фасадних композиција из XV века — у охридским црквама Св. Константина и Јелене и Вазнесења (Св. Спас) у Лескоецу или у Богородичиној цркви манастира Драгалевци код Софије, уп. *Г. Субошиќ*, Охридската сликарска школа, Охрид 1980, цртеж 60, 74, 92.

[12] Подсетимо на примере са јужних фасада Курбинова, уп. *C. Grozdanov — D. Bardzieva,* Sur les portraits des personages historiques a Kurbinovo, ЗРВИ 33, Београд 1994, 61–84; цркве Св. Констан-

Дугој традицији осликавања фасада са различитим програмом,[13] својим особеним примером прикључује се и брајчинска западна фасада. Иконографски програм овде укључује представе патрона у лунети, редуковану тему Страшног суда и коњаничке фигуре св. Мине и св. Ђорђа. Јасна концепција целине са есхатолошким и религиозно-дидактичким порукама интересантна је по извору иконографских елемената, њихових комбинација и појединости. Цела зидна декорација је обухваћена црвеном бордуром каквом се одвајају и зоне и поједине представе, при чему су свети ратници-коњаници постављени испод окерних аркадних бордура и имају карактер фреско-икона.

У ниши са светим патроном, која због сликаних стубова и широког лука испуњеног орнаментом наликује мраморном порталу, приказана је св. Петка / Ἡ ἉΓ(Ί)Α ΠΑΡΑΣΚΕΒΗ/ у попрсју, са крстом у десној руци и левом истуреном упоље отвореног длана.

Пошто се мештани Брајчина на слави окупљају 26. јула / 8. августа, поштује се култ римске мученице св. Параскеве. Када се не би знао датум празновања, иконографија лика би нас навела да се запитамо да ли је заиста реч о римској преподобној мученици св. Параскеви. Наиме, познато је да се, чак и при постојању циклуса, у средњовековним споменицима често мешају култови трију светих жена истог имена — св. Параскеве Римске, св. Параскеве Иконијске и св. Параскеве Епиватске.[14] Због бројних иконографски непотврђених идентификација ликова св. Параскеве,[15] као и због оних које уверљивије означавају римску мучени-

---

тина и Јелене и фасаде њеног параклиса Св. Петке, уп. *Г. Суботић*, Свети Константин и Јелена у Охриду, Београд 1971, црт. 9 и 10; Св. Петке у Побужју код Скопља, за коју се претпоставља да је претходно (у XIV веку) била посвећена св. Николи, уп. *З. Расолкоска-Николовска*, Црквата Св. Петка во Побужје, Зборник — Археолошки музеј на Македонија X–XI, Скопје 1983, 37–38, или манастирске цркве Св. Илије крај Скопља из раног XVI века, уп. *Иста*, По трагите на зографите од втората деценија на XVI век во Скопска Црна Гора, Културно наследство 16, Скопје 1993, 56–65.

13 *L. Hadermann-Misguish*, Une longue tradition byzantine. Le décoration extérieure des églises, Зограф 7, Београд 1977, 5–10; *М. А. Орлова*, Наружные росписи средневековых памятников архитектуры, Москва 1990.

14 *Г. Суботић*, Свети Константин и Јелена у Охриду, 89–101. Компаративним истраживањима циклуса св. Параскеве (Петке) у сликарству шире територије (у које су укључени и примери из Доње Каменице и из Охрида) утврђено је да култ преподобномученице Иконијске доминира у централој и североисточној Европи, Римске углавном у Грчкој, док се култ преподобне Епиватске ширио у региону северне Грчке. Притом је Житије Епиватске имало великог утицаја на иконографију св. Петке Римске, за коју је забележено и то да се представља као монахиња иако је живела у II веку, уп. *Αρημ. Σ. Κουκιαρης*, Ὁ κύκλος τοῦ βίου τῦς Ἁγιας Παρασκευῆς Ρωμαίς καὶ τῆς ἐξ Ἰκονίου στή χριστιανικὴ τέχνη, Αθηναι 1994 (Summary, 198–203).

15 Поменимо само неке представе — у читавиј фигури: у северној апсиди припрате Св. Спаса у Кучевишту, уп. *И. Ђорђевић*, Сликарство XIV века у цркви Св. Спаса у селу Кучевишту, ЗЛУ 17, Нови Сад 1981, 104, сл. 32; на фасади из XIV века у Побужју, уп. *З. Расолкоска-Николовска*, Црквата Св. Петка во Побужје, цртеж 5; на јужном зиду наоса у Малом Граду (1369), уп. *В. Ј.Ђурић*, Мали Град — Св. Атанасије у Костуру — Борје, Зограф 6, Београд 1975, 36; допојасна представу у олтару Богородичине цркве у Велестову (1444) и фигура у наосу Спасове цркве у Лескоецу (1462), уп. *Г. Суботиќ*, Охридската сликарска школа, 68, црт. 43, 77; на јужном зиду наоса у селу Мренога у Демир Хисару, уп. *Д. Барџиева*, Црквата Св. Спас во селото Мренога, Ликовна уметност 12–13, Скопје 1987, 61; на југоисточном углу фасаде у Св. Илији у Скопској Црној Гори (личне белешке).

цу, односно преподобну епиватску,[16] остаје мала сумња у погледу тога да ли је Брајчино и у XV веку празновало у јулу или, пак, у октобру. Једино фреска у наосу из 1800. и икона из 1857. указују на то да се у XIX веку поштовао култ св. Параскеве Римске, иако је и тада, на улазу у цркву, она представљена без иконографског обележја својег мучеништва усековањем главе.[17]

Брајчинска композиција Страшног суда сведена је на поједине елементе ове сложене теме.[18] Други долазак Цара над царевима и његов суд сажето су приказани иконографијом Царског деизиса, који се од раних четрдесетих година XIV века у дијецези Охридске архиепископије појављује и слика у различитим варијантама.[19] У фронтону су допојасни ликови Христа Цара сигнираног као Пантократор /Ἰ(ησοῦ)Σ Χ(ριστό)Σ Ο Π(αντ)ΩΚΡΑΤΟΡ/, Богородице царице /Μ(ήτη)Ρ Θ(εο)Υ/ и св. Јована Претече /Ιω(ἥννης) Ο Π(ροδρομος)/. Христос са царским инсигнијама (плитка заобљена круна пуна бисера и драгог камења, тамноцрвени дивитисион извезен плавим лозицама и бисерима као и укрштени лорос) има ореол у који је уписан црвени крст и слова Ο ΩΝ (Откр. 1, 4). Десном руком благосиља, а у левој држи отворену књигу са оштећеним јеванђељским текстом (Мат. 25, 31): Ὅ(ΤΑΝ) ΔΕ [ἔλ]ΘΗ| …Α..Ω|…Υ|… .Богородица царица у молитвеном наклону пружа десну руку ка Христу, а леву полаже на груди држећи белу марамицу као знак бриге за људски род.[20] Преко свечане хаљине има црвени плашт извезен плавим лозица-

---

[16] Колико нам је познато, једино у наосу Долгаеца (1454/5) св. Параскева држи своју одсечену главу, уп. *Г. Суботиќ*, Охридската сликарска школа, 55, црт. 33, сл. 25. Преподобна Св. Петка је представљена као мученица у Празничном минеју Божидара Вуковића из 1538, (без датума, али испред св. Димитрија, 26. октобар), или у фреско-сликаном календару у припрати Пећке патријаршије (за 14. октобар), уп. *П. Мијовић*, Менолог, Београд 1973, 206, 364. Због познатог датума празника (14. октобар), некад гробљанске цркве Св. Петке у Побужју, фигура св. Петке на јужном зиду наоса (XV век) идентификује се са епиватском преподобном, уп. *З. Расолкоска-Николовска*, нав. место. Због јасног програмског језика, са њом је идентификован и лик св. Петке на трону, насликан у близини пустиножитеља св. Јована Рилског и св. Јоакима Осоговског у XVII веку, уп. *М. М. Машниќ*, Црквата Света Петка во Селник и нејзините паралели во сликарството на Алинскиот манастир Свети Спас, Културно наследство 17–18, Скопје 1994, 108, сл. 11.

[17] Види нап. 7 и 8.

[18] Исцрпно в. *А. Давидов-Темерински*, Циклус Страшног суда, Зидно сликарство манастира Дечана, Грађа и студије, уред. *В. Ј. Ђурић*, Београд 1995 (=Дечани, грађа и студије), 192–209 (са старијом литературом); опширно о споменицима у Македонији, где се помиње и ова сцена у Брајчину, уп. *А. Серафимова*, Семиотичка анализа и поствизантиски паралели на Страшниот суд во Кучевишките Свети Архангели, Културно наследство 28–29, Скопје 2003, 163–186.

[19] *Ц. Грозданов*, Исус Христос цар над царевима у живопису Охридске архиепископије од XV до XVII века, Зограф 27, Београд 1998–1999, 151–160, где се помиње и Брајчино. О генези научних истраживања и различитим тумачењима најстарије представе у Трескавцу, уп. *С. Смолчић-Макуљевић,* Царски деисис и небески двор у сликарству XIV века манастира Трескавац. Иконогрфаски програм северне куполе припрате цркве Богородичиног Успења, Трећа конференција југословенских византолога, Византолошки институт САНУ, посебна издања књ. 25 — Народни Музеј Крушевац, студије и монографије књ. 2, Београд–Крушевац 2002, (=Трећа конференција југословенских византолога) 463–472 (са старијом литературом).

[20] О гестовима Богородице Заступнице и иконографском детаљу марамице уп. *I. M. Djordjević — M. Marković,* On the Dialogue Relationship between the Virgin and Christ in East Christian Art,

ма и белим крстовима обрубљеним бисерима.[21] У деизисном наклону пружених руку је и св. Јован Претеча, у уобичајеној одећи.[22]

Поређењем свих иконографских детаља на многобројним старијим и савременим представама Царског деизиса чија је текстуална основа Пс. 44 (45), 9, можемо закључити да је ова варијанта у Брајчину најближа представи у костурској цркви Св. Николе монахиње Евпраксије (1485/6).[23] Епитет Пантократора Христос цар има само још у цркви Св. Димитрија у Бобошеву (1487/8), што одговара литерарној подлози представе. Ипак, једино је у Брајчину он експлицитно део иконографије Страшног суда.[24]

На јужном делу фасаде је неколико епизода везаних за пакао. Огњена река се спушта испод нише уз сам улаз у наос, носећи грешнике и проклете /ΣΚΟΤ(άδι) ΤΟ ΕΖΟΤΕΡΟΝ/, од којих је именован само богати Лазар /Ο ΠΛΟΥΣΙΟΣ ΛΑΖΑΡΟΣ/.[25] Појас мрака обухвата издвојена разнобојна поља у којима су представе колективних мука у паклу /ΤΑΡΤΑΡΟΣ/: безутешни неверници /ΤΟ ΑΠΑΡΑΜΗΘΥ ΤΟΝ ΠΙΣΤΕΥΘΟΣ/, жене са распуштеном косом и црви који не мирују /Ο ΣΚΟΛΙΞ Ο ΑΚΗΜΙΤΟ(ς)/, група у којој има и монаха, шкргут зуба од

Apropos of the discovery of the figures of the Virgin Mediatrix and Christ in the naos of Lesnovo, Зограф 28, Београд 2000–2001, 14, нап. 5, 44–47 (где је међу бројим примерима указано и на оне млађе из Царског деизиса у костурским црквама Св. Николе монахиње Евпраксије и Св. Николе Магаљу, уп. нап. 275).

21 О симболичном значењу Богородичине одеће, које треба тражити у средњовековним литерарним визијама и описима неба и живота после смрти, уп. *С. Смолчић-Макуљевић,* нав. дело, 471.

22 О Деизису као језгру византијских приказа Страшног суда, који га као самостални мотив може и заменити због алузије на други Христов долазак, уп. *Ch. Walter*, Two Notes on the Deësis, REB XVI, Paris 1968, 311–336; *Исти*, Further Notes on the Deësis, REB XXVIII, Paris 1970, 161–187; *А. Давидов-Темерински,* нав. дело, 202; *С. Смолчић-Макуљевић,* нав. дело, 468–469 са примерима у куполама споменика из XII–XIV века на Кипру у којима је сагледан есхатолошки карактер и алузија на поновни Христов долазак.

23 Разлика је само у одећи Христа цара (хитон и химатион са укрштеним лоросом) и отвореном свитку који држи Богородица, уп. *Στ. Πελεκανίδης*, Καστορία I, Βυζαντιναί τοιχογραφίαι, Πίνακες, Θεσσαλονίκη 1953, πιν. 186α. Богородичин плашт са истим обликом крстова је тамније црвене боје.

24 Познато је да је Пантократор стандардна иконографија Христа у контексту Страшног суда, што је сликар у Брајчину и написао као епитет, сагласно тексту Откр. 1, 8 („…Онај који долази — Пантократор“). Мислећи притом и на његову улогу као Цара над царевима (уп. *G. Millet*, La Dalmatique du Vatican, Les élus images et croyances, Paris 1945, 24, 61–81; *А. Давидов-Темерински*, нав. дело 194), изабрао је према својем, или према схватању наручиоца, најпригоднију представу са иконографијим Царског деизиса. На северном зиду наоса у Бобошеву Христос има епитет Цар славе и Пантократор, уп. *Г. Суботиќ*, Охридската сликарска школа, 138, нап. 181, што је протумачено као „погрешно написани епитети с обзиром на значење композиције деисиса“. Много раније је, у наосу Св. Атанасија Музаки (1385) у Костуру, Христос у таквој иконографији означен као Цар славе, држећи текст јеванђеља према Матеју 25, 34, уп. *S. Pelekanidis — M. Chadzidakis*, Kastoria, Athens 1985, 107. Са истим текстом који алудира на Страшни суд, Христос је у цркви Св. Николе монахиње Евпраксије сигниран као Цар царева и Праведни судија, односно Страшни судија у Царском деисису цркве Св. Николе Магаљу, где има и архијерејска обележја, уп. S. Pelekanidis, нав. дело, сл. 150б, 186а, 172б. О датовању цркве Св. Николе Магаљу у 1504/5 г., уп. *Г. Суботић*, Најстарије представе Светог Георгија Кратовца, ЗРВИ 32, Београд 1993, 187–188.

25 Погрешно представљање богатог Лазара је забележено и у многим старијим споменицима, уп. *А. Давидов-Темерински*, нав. дело, 204–205 (са примерима и литературом).

хладноће /О ВРАГМОІ Т(η) О Δ(η)Т: ?/, а у најнижем пољу су мушкарци различитог узраста, Јевреји, издајице /ОІ І(ου)ΔЕОІ | ОІ ПРО(δόται)| ΣАNТ(о)Т(η) КМ ?/. Следи зона индивидуалних казни: оног који је орао туђу њиву /О ПАРАВΛАКІΣТІΣ/, воденичара који је крао брашно /О МІΛОN(ᾶς)/ и лихвара /ТОКІΣТН(ς)/. Везаних руку и ногу, сваки грешник има и одређени атрибут према свом греху (рало са два точка, воденички камен са лопатом и буретом или кесе из којих испадају златници).[26]

У посебном пољу на белој позадини је сцена мерења душа. Окренут леђима огњеној реци, анђео Господњи /АГГЕΛО(ς) К(υρί)Y/ у царском костиму,[27] приклањајући уз себе праведну душу /ΔІК(αί)ας ψυχή/, трозупцем гони демоне. Око теразија које држи Божја рука, закачила су се три ђавола, док четврти одводи две наге фигуре (душе) везане око врата. Занимљиво је да анђео који се залаже за праведно мерење душа има ореол са три кружнице од којих је спољна плава, какве имају и праведници у Рају.

Простор Раја, испуњен дрвећем, ограђен је зидинама са кулама. Иза капије са ватреним херувимом провирује праведни разбојник /Ὁ ΔІК(αι)О(ς)…/. Богородица /М(ήτη)Р Θ(εο)Y/ седи на црвеном престолу са јастуком, десне руке положене на колено, док јој је лева отворена испред. Окренут према њој, праотац Аврам /Ὁ ΔІК(αι)О(ς) АВРААМ/ држи праведне душе којих има и у позадини. Праведници Исак /Ὁ ΔІК(αι)О(ς) ІΣААК/ и Јаков /Ὁ ΔІК(αι)О(ς) ІАКΩВ/ седе један према другоме.[28] Из доњих зидина извиру рајске реке.[29] Управо изнад улаза у Рај клечи монах, у молитвеном ставу оштећеног лика. Он пружа руке према св. Петки, односно Богородици из Деизиса, уз молитву за посредовање

26 О колективним и индивидуалним мукама у паклу, уп. *Б. Тодић*, Новооткривене представе грешника на Страшном суду у Грачаници, ЗЛУ 14, Нови Сад 1978, 193–204; *M. M. Garidis*, Les punitions collectives et individuales des damnés dans le Jugement dernier (du XII-au XIVe siécle), ЗЛУ 18, Нови Сад 1982, 1–17; *А. Давидов-Темерински*, нав. дело, 206–207; појединачних мука има и у хронолошки ближим споменицима — Св. Богородици Болничкој, Драгалевцима, уп. *Г. Суботиќ*, Охридската сликарска школа, нав. место; у Елешници с краја XV или почетка XVI века, уп. *Б. Пенкова*, Стенописите от XVI век в църквата Успение Богородично на Елешничкия манастир край София, Български шестнаесети век, Сборник доклади, Народна библиотека Св. Св. Кирил и Методий, София 1996, 624, сл. 6.

27 Нису нам познати примери анђела-мерача душа у оваквој одећи. Натпис га не идентификује као арханђела Михајла али би црвени колорит можда подсећао на црвене анђеле из неколико композиција Страшног суда у споменицима на Кипру (XII и XIV века), као и на монументалну коњаничку фигуру „ватреног“ арханђела Михајла из Леснова, уп. *С. Габелић*, Манастир Лесново, Београд 1998, 194 (са старијом литературом).

28 Старозаветни Исак и Јаков у Рају налазе се и у Милешеви (око 1236), уп. *Б. Живковић*, Милешева, Цртежи фресака, текст Б. Тодић, Београд 1992, 45; у Св. Богородици Болничкој, Драгалевцима, Бобошеву, уп. *Г. Суботиќ*, Охридската сликарска школа, црт. 139, 95, 104; у Св. Прокопију (XIV–XV век) у селу Ливада и Св. Ђорђу (1410) у Племениани на Криту, уп. *M. Bougrat*, Trois Jugements derniers de Crète Occidentale, Cahiers balkaniques 6, *ed. T. Velmans*, Paris 1984 (=Cahier balkaniques 6), 16, сл. 3; најсличнији Брајчину је њихов положај у Елешници крај Софије, чије се сликарство приписује охридској ликовној традицији, уп. *Б. Пенкова*, нав. место.

29 Приказиване су чешће у композицијама током XV века на Криту, уп. *M. Bougrat*, нав. дело, сл. 8; на Кипру, уп. *A. and J. A. Stylianou*, The Painted Churches of Cyprus, Revised Edition, Nikosia 1997, fig. 236. Има их и у Драгалевцима, уп. *A. Grabar*, La peinture religieuse en Bulgarie, Paris 1928, 333 и у Елешници, уп. *Б. Пенкова,* нав. место.



Монах Пахомије у молитви, западна фасада

пред Христом небеским царем. Молитвени текст, написан белом бојом између Богородице и Христа, идентификује монаха Пахомија: Μνήσ(θητι) Κ(ύρι)ε τ(ὴν) ψυχ(ὴν) τ(οῦ) δ(ού)λ(ου) σοῦ Παχόμι(ου) μ(ονα)χ(οῦ). Због места на коме се налази у саставу Сташног суда, монах Пахомије је вероватно био један од ктитора овог манастира.[30]

У програм фасаде идејно су уклопљене и монументалне представе светих ратника. Чудо св. Ђорђа /Ὁ ΑΓΙΟ(ς) ΓΕΩΡΓΙΟ(ς)/ који убивши змаја спасава принцезу, приказано је на северној страни са уобичајеном иконографијом.[31] Док у овој композицији нема особености,[32] на представи св. Мине на коњу треба

30 Од ретких појава ктитора у саставу Страшног суда познати су нам примери из друге половине XV века на Кипру (*D. de Cholet*, Fresque du Jugement dernier dans l'eglise de Saint-Héraclide au monastère de Saint-Jean Lampadistis à Chypre, Cahier balkaniques 6, 107–109) и из 1622 године у Србији (*С. Пејић*, Манастир Пустиња, Београд 2002, 80).

31 О светим ратницима и њиховој иконографији, уп. *М. Марковић*, О иконографији светих ратника у источнохришћанској уметности и о представама ових светитеља у Дечанима, Дечани, грађа и студије, 567–626, о појави коњаничке представе св. Ђорђа посебно, 577–579 и даље, са старијом литературом. О старој традицији представљања светих ратника у борби са злим силама и непријатељима праве вере, о легенди спашавања принцезе и самосталној сцени тог чуда, као и обликовању змаја/зла, уп. *Ch. Walter*, The Cycle of St. George in the Monastery of Dečani, Дечани и византијска уметност средином XIV века, Београд 1989, 352; *Г. Суботиќ*, Охридската сликарска школа, 65, 68; *Исти*, Из историје сликарства у скопском крају у време турске власти (1), ЗРВИ XXXVIII, Београд 1999/2000, 440–441.

32 Скренули бисмо пажњу на врло слично одевену принцезу у истоименој композицији у Кремиковцима (1493), уп. *К. Паскалева*, Църквата Св. Георги в Кремиковския манастир, София,

забележити ређе иконографске елементе. Са утврђеном физиономијом египатског (фригијског) мученика, св. Мина /Ὁ ΑΓΙΟ(ς) ΜΙΝ(ας)/ насликан је као ратник у кожном панциру,[33] са штитом и копљем при чијем се врху виори бела заставица.[34] Десном руком победоносно води три беле звери отворених чељусти. У позадини са ниском вегетацијом, иза стене се крију још два таква бића са ликом бесног пса. Нису нам познати примери оваквог приказа у монументалном сликарству, али исту иконографију као фреска из Брајчина има непубликована икона св. Мине, која се данас налази на иконостасу цркве Св. Богородице архонта Апостолакија (1605) у Костуру.[35] Према стилским карактеристикама мишљења смо да је икона из последње четвртине XV века и верујемо да је рад непознатог мајстора повезаног са групом која је ангажована и у брајчинској Св. Петки.

Укроћене звери нису визуелизација ниједног чуда св. Мине. Није искључено да су оне сликарева интерпретација ратниковог живота у пустињи са дивљим животињама,[36] или литерарног описа чудовишта са главом камиле из египатске верзије житија.[37] Осим улоге скоропомоћника, какву има и св. Ђорђе, забележено је да се св. Мина повезује и са кажњавањем, посебно уколико је нанета штета монасима или је остао неиспуњен завет манастирима.[38] Ове сцене у Брајчину, чини се, одговарајући су пример за истраживање образаца светитељских сусрета са животињама.[39] Убијањем змаја/демона, односно брзом акцијом светитеља (св. Ђорђа), дивљина се увек држи по страни и заједница је заштиће-

сл. 25. Тако је одевена и Самарјанка у Преображењу на Метеорима, уп. *E. N. Georgitsoyanni*, Les Peintures murales du Vieux Catholicon du Monastère de la Transfiguration aux Météores (1483), Athènes 1993, pl. 33.

33 О култу, иконографији и најстаријим сачуваним ратничким представама св. Мине у монументалном сликарству (Старо Нагоричино, Дечани, Полошко) и вероватноћи да је овај његов тип дошао из Солуна, где је култ био веома јак још у IX веку када се помиње базилика посвећена св. Мини (831 г.), уп. *М. Марковић*, нав. дело, 611–615; *Ch. Walter*, The Warrior Saints in Byzantine Art and Tradition, Ashgate, Aldershot 2003, 181–190.

34 Заставицу, понекад и са крсним знаком, имају свети ратници-коњаници на синајским иконама из XIII века, уп. Byzantium Faith and Power (1261–1557), *ed. H. C. Evans*, The Metropolitan Museum of Art, New York 2004, cat. nos. 229, 230, 231, а у монументалном сликарству ратници у првој зони Св. Николе Орфаноса, уп. *Α. Τσιτουρίδου*, Ο ζογραφικός Διάκοσμος του Αγίου Νικολάου Ορφανού στη Θεσσαλονίκη, Θεσσαλονίκη 1986, εικ. 87, 90, 91. Тако је у XV веку представљен и св. Мина на коњу у ексонартексу цркве Св. Богородица Кубелидики у Костуру, уп. *S. Pelekanidis — M. Chadzidakis*, Kastoria, Athens 1985, fig. 6.

35 На икону ми је скренула пажњу колегиница Иванка Гергова, а увид у споменик ми је омогућио колега Јанис Сисиу, на чему им захваљујем. Коњаник св. Мина, на чијем копљу виори бела заставица са црним крстом, води укроћене звери, а од ратничке опреме има још и мач и тоболац са стрелама. Није познато којој је костурској цркви икона првобитно припадала.

36 О страдању (11. новембра) и чудима св. Мине, уп. *Ј. Поповић,* Житија светих, Београд 1975, 211–221.

37 *Ch. Walter*, The Warrior Saints in Byzantine Art and Tradition, 182

38 *С. Петковић*, Легенда о светом Мини у цркви села Штаве, Старинар, н.с. XX, Београд 1970, 277–287.

39 *N. P. Ševčenko*, Samson, George and Gerasimos: Three paradigms for animal encounters in Byzantium, Proceedings of 21st International Congress of Byzantine Studies, London, 21–26 August 2006, 76–77.

на. Изабрати живот међу дивљим животињама и живети у миру са њима (св. Мина), део је безгрешног и чистог живота, какав је монашки.[40]

Декорација из XV века на јужном и северном зиду наоса наслућује се захваљујући сасвим малим остацима црвених бордура у угловима западног зида, чији смер указује на поделу зона на тим, „несталим“ зидовима. Судећи према димензијама једине сачуване фигуре у горњем западном углу северног зида, старије композиције су биле мањих димензија и вероватно су биле бројније од садашњих, из 1800. Можда је сачувани седокоси светитељ у хитону и химатиону један од апостола из Уласка у Јерусалим. То би указало на сведени програм са неколико сцена Великих празника у горњој зони, од којих су данас остале само Благовести и Вазнесење на источном, Преображење и Успење Богородичино на западном зиду. Ниже су следиле зоне са медаљонима и светитељским читавим фигурама. Пошто првобитну декорацију имају само два наспрамна попречна зида, преглед иконографског програма износимо по зидовима.

Сцена Вазнесења, у највишој зони источног зида, очигледно је мешавина сликарства из обе фазе. Млађи сликари су делимично реконструисали оштећења (северни део) или су неке фигуре оставили незавршеним (јужни део). Богородица стоји у северном делу сцене, подигнутих руку ка Христу у кружној мандорли коју носе два анђела. Апостоли и по један анђео у белом симетрично су распоређени у композицији.[41] У Благовештењу /Ὁ ΕΥ̓ΑΓΓΕΛ|ΙΣΜΟΣ/, које је уобичајено раздвојено бочно уз апсиду, арханђео Гаврил /Ὁ ΑΡΧ(άγγελος) ΓΑΒΡΙΗΛ/ са црвеним крилима, какав је и његов царски костим, благосиља и држи скиптар. Богородица /Μ(ήτη)Ρ Θ(εο)Υ/ стоји, отвореног длана испод мафориона. Део њеног тела је реконструисан (у спуштеној левој руци држи белу пређу), тако да није познато да ли је првобитно стајала пред престолом.

Апсидална конха је подељена на две зоне, при чему је у горњој попрсје Богородице Пресвете /Μ(ήτη)Ρ Θ(εο)Υ Η ΠΑΝΑΓΙΑ/ са малим Христом на грудима /Ι(ησοὺ)Σ Χ(ριστό)Σ/. Ниже је Служба свете литургије у којој учествују, на северној страни св. Јован Златоусти /Ὁ ΑΓΙΟ(ς) ΙΩ(άννης) Ὁ ΧΡ(υσόστο)ΜΟΣ/ са свитком (молитва Предложења) и, јужно св. Василије /Ὁ ΑΓΙΟ(ς) ΒΑΣΙΛΕΙΟΣ/ са свитком на коме је текст Херувимске песме.[42] Обојица су у полиставрионима са плавим, односно црвеним крстовима, имају епитрахиље, омофоре и набедренике. На часној трпези лежи прекривен Христос-жртва /Ὁ ΜΕΛΗΣΜΟ(ς)/ у патени, крај које је путир са кашичицом. Иза жртвеника стоје два анђела-ђакона са рипидама /ΑΓΓΕΛ(ος) Κ(ιρη)Υ/, а између њих је херувим /ΕΞΑΠΤΕΡΙ/.

---

40 Исто. Ауторка је у својој анализи узела св. Герасима као пример који представља све појединце. Наш је покушај интерпретације представе св. Мине са зверима.

41 Најсличније решење има композиција у цркви Св. Николе монахиње Евпраксије, уп. *Στ. Πελεκανίδης*, Καστορία, πιν. 180β.

42 *G. Babić, Ch. Walter,* The Inscriptions upon Liturgical Rolls in Byzantine Apse Decoration, Studies in Byzantine Iconography, London 1977, 270–280 (1, 12); Διονισίου του εκ Φουρνά, Ερμενεία της ζογραφικής τέχνης, υπό *Α. Παπαδοπούλο-Κεραμέως*, εν Πετροπόλει 1909,Τυπογραφειον Β. Kirshbaum, (=Ερμηνεία, 154, 267).

У плиткој ниши протезиса је читава фигура св. Стефана првомученика и архиђакона /Ὁ ΑΓΙΟ(ς) ΣΤΕΦΑΝ Ὁ ΠΡΟΤΩΜΑΡΤ(ης) Κ(αι) ΑΡΧΙΔΙΑΚ(ονος)/ у белом стихару, са врло танким орарoм и црвеним плаштом украшеним бисерима. Држи кадионицу без поклопца и дарохранилницу. У ниши ђаконикона је попрсје црвенокосог св. Романа Мелода /Ὁ ΑΓΙΟ(ς) ΡΟΜΑΝ Ὁ ΜΕΛΟΔΟΣ/, ретке браде и бркова. У белом орнаментисаном стихару, са орарoм украшеним бисерима и црвеним плаштом, он држи свећу и дарохранилницу. На обе стране тријумфалног лука, богато декорисаног биљним орнаментом, у капителима су најпопуларнији столпници. Северно је св. Симеон /Ὁ ΑΓΙΟ(ς) ΣΙΜΕΟΝ Ὁ ΣΤVΛΙΤΗΣ/ са крстом у десној руци и једном ногом изван капитела, а у капителу са балустрадом јужно је св. Данило столпник /Ὁ ΑΓΙΟ(ς) ΔΑΝΪ ΗΛ Ὁ ΣΤVΛΙΤΗΣ/ и држи крст десном руком.[43]

Зона сокла је испуњена биљним орнаментом у црвено-црној комбинацији на белој подлози. Део који недостаје испод нише ђаконикона највероватније је онај поменути, уграђен у допрозорник новоподигнутог јужног зида. На чеоној површини олтара је црвени расцветали крст са криптограмом: [ΙΣ] ΧΣ ΝΚ, ΧΧΧΧ, ΕΕΕΕ, ΦΧΡΡ.[44]

У горњем простору западног зида назире се композиција Преображења /[Ἡ ΜΕΤΑ]ΜΟΡΦΩΣ(ης)/, веома потамнела и нераспознатљивих натписа. Христос стоји одевен у бело, држи свитак и благосиља, обухваћен вишезрачном мандорлом плаво-белих нијанси. Старозаветни пророци окренути Христу постављени су у издвојене зракасте беле мандорле — лево Илија држећи затворену књигу, десно Мојсије испружених длaнова. У подножју стеновитог Тавора тројица апостола су у различитим положајима тела — лево Петар клечећи гледа у Христа, у средини Јован ничице заклања очи (?), а десно је Јаков пао на леђа.[45]

Већи део средишње зоне зида припада Богородичином Успењу /Ἡ ΚΟΙΜΗΣΙΣ [ΤΗΣ ΘΕΟ]ΤΟΚΟΥ:/. Богородица лежи на одру скрштених руку, апостол Петар кади крај узглавља, Павле стоји крај њених ногу, четворица апостола су изнад одра предвођени Јаковом и Андрејом, остали стоје симетрично са обе стране одра. Христос са душом Богородице у рукама и по један анђео са црвеним крилима око њега обухваћени су полукружном беличастом мандор-

43 Опширно о столпницима и њиховом постављању на опредељена места, уп. *И. М. Ђорђевић*, Свети столпници у српском зидном сликарству средњег века, ЗЛУ 18, Нови Сад 1982, 41–45 (са старијом литературом). За примере из XV века у охридском ликовном кругу, уп. *Г. Суботић*, Охридската сликарска школа, 38 и даље. О карактеристичним представама столпника костурских радионица, уп. *Исти*, Костурска сликарска школа. Наслеђе и образовање домаћих радионица, Глас САНУ, CCCLXXXIV, Одељење историјских наука књ. 10, Београд 1998, 109–139, сл. 16.

44 О криптограмима са бројним различитим примерима и обимном литературом, уп. *С. Габелић,* Линеарно сликарство Сисојевца, Прилог истраживањима монументалног нефигуративног сликарства, Трећа југословенска конференција византолога, 417–439, о декорацији часне трпезе посебно 429–430.

45 Према положају тела тројице апостола најсличније брајчинској композицији су у оне у црквама Св. Атанасија у Костуру, уп. *Στ. Πελεκανίδης*, Καστορία, πιν. 142, Велестова и манастира Матке, уп. *Г. Суботић*, Охридската сликарска школа, црт. 44, 115. Облик мандорли је исти у манастирској цркви Преображења на Метеорима, уп. *E. N. Georgitsoyanni*, нав. дело, сл. 39.

лом. Уз мандорлу је по један белокоси архијереј са затвореним кодексом у рукама. Сви ликови имају ореоле са три кружнице — између две смеђе је бела линија. Испод одра прекривеног пурпурном украшеном тканином анђео, прилазећи здесна, мачем одсеца руке безбожном Јефонију.[46] Уз Успење стоје свети песници издвојени бордурама — јужно Јован Дамаскин /Ὁ ΑΓΙΟ(ς) [ΙΩ] Ὁ ΔΑΜΑΣΚΙ[νος]/, северно Козма Мајумски /Ὁ ΑΓΙΟ(ς) [ΚΟΣΜΑ] Ὁ ΠΟΙΗΤΟ(ς)/. Представљени су као седи великосхимници са кукулом, благосиљају и држе отворене свитке нечитких текстова.[47] Испод њих, у четвртастим пољима испуњеним лозицама, приказани су медаљони са попрсјима светитеља црвених ореола. Јужно је св. Катарина /Η ΑΓΙΑ ΕΚΑΤΡΗΝ(α)/ у црвеној украшеној одећи, са белим велом и круном на глави, држећи мученички крст у десној руци. Не тако често заступљена, али у овој иконографији александријска мученица св. Катарина је већ позната у сликарству XIV века средишњег балканског подручја.[48] Северно је св. Јевтимије /Ὁ ΑΓΙΟ(ς) ΕΥΘΥΜΙΟ(ς)/, проћелав, дуге беле браде, држи затворени свитак и благосиља. Лик сасвим одговара иконографији познатог оснивача палестинског монаштва, св. Јевтимија Великог. Ређи су, међутим, случајеви — особито у манастирској средини — да се један од најпоштованијих монашких узора представља у попрсју.[49]

Површине око западног улаза у цркву имају уобичајени програм. Јужно је арханђео Михајло /Ὁ ΑΡΧ(άγγελος) ΜΙΧΑΗΛ/ у царском костиму, са подигнутом сабљом и свитком са текстом апотропејског значења.[50] Северно су св. Константин /Ὁ ΑΓΙΟ(ς) ΚΩΝΣΤ(αν)ΤΪΝ(ος)/ и св. Јелена /Ἡ ΑΓΙΑ ΕΛΕΝΗ/ у уобичајеној иконографији, са часним крстом између себе.

Изнад самог улаза, дужином композиције Успења, налази се ктиторски натпис исписан црним словима, који запрема непуна два реда. Знатно је оштећен по средини и сада се чита: ⨳ Ἀνεκ(αι)νίσθη κ(αι) ἀνιστορήθη ὁ θ(εῖο)ς…Πα-

---

46 Анђео прилази с десне стране и у Успењу цркава Св. Николе у Баници (Веви) и Св. Спаса у Лескоецу, уп. *Г. Суботиќ*, Охридската сликарска школа, црт. 71 и 79.

47 О Успењу и представама ових песника, уп. *Б. Тодић*, Старо Нагоричино, Београд 1993, 103–104; *А. Давидов-Темерински*, Циклус Успења Богородице, Дечани — грађа и студије, 181–188 (са старијом литературом).

48 Култ се ширио из Синајског манастира, али у православном свету није био особито јак пре XIV и XV века, уп. Byzantium Faith and Power (1261–1557), cat. 201. Колико нам је познато, свега је неколико њених ликова у старијем монументалном сликарству, као што су упечатљиве фигуре у Св. Николи Орфаносу, уп. *Α.Τσιτουριδου*, нав. дело, 200, сл. 101, вероватно у Св. Богородици Љевишкој, уп. *Б. Живковић*, Богородица Љевишка, Цртежи фресака, текст. Г. Бабић, Београд 1991, 16; *Б. Тодић*, Сликарство у доба краља Милутина, Београд 1998, 313, у Богородичиној цркви на Малом Граду, уп. *В. Ј.Ђурић*, нав. дело, 7, сл. 10 и у параклису Св. Константина и Јелене (крај XIV века), уп. *Г. Суботић*, Св. Константин и Јелена у Охриду, 52, сх. 7. Св. Катарина је укључена у сликани менолог у Дечанима, уп. *С. Кесић-Ристић, Д. Војводић*, Менолог, Дечани грађа и студије, 388, а њено попрсје се налази и у цркви Св. Кирика и Јулите (XV век) у Верији, уп. *Θ. Παπαζωτος,* Ἡ Βέροια καί οἱ ναοί της (11ος–18ος αἰ), Ἀθήνα 1994, 179.

49 О иконографији св. Јевтимија Великог, уп. *С. Габелић,* Манастир Лесново, 125–126 (са старијом литературом). Тек крајем XV века, као у Богородичином манастиру у Матки, запажа се да се великосхимник попут св. Антонија нађе у попрсју, уп. *Г. Суботиќ*, Охридската сликарска школа, 145, црт. 114.

50 Текст препоручује и сликарски приручник, уп. Ερμηνεία, 217.



Ктиторски натпис, калк

ρασ‹κ›εβης διὰ σ(υν)δρομῆς κόπ(ου) | κ(αι) ἐξόδου τ(ου) ἐντιμωτάτ(ου) ἐν ἵἐρομω[νάχου]… Изгубљени су, нажалост, подаци о времену настанка и именима заслужних за изградњу и осликавање цркве, од којих је првопоменути био неки јеромонах.

Конзерваторском анализом је утврђено да је сликарство изведено фреско-техником.[51] Јединствени сликарски поступак и стилске особености фресака указују да је декорацију цркве могао извести и само један мајстор са сарадником. Његова колористичка палета је сведена на засићене тонове окера, плаве, црвене и зелене боје. На плаво-зеленом фону зидова прегледно су распоређене композиције и појединачне фигуре, од којих су поједине постављане испод сликаних белих лукова.[52] Статичне фигуре коректних пропорција и неуједначене обраде руку урађене су сигурним и изражајним смеђим цртежом. Обла лица су без пластичне обраде, инкарнат је изведен светлим окером и широким сивим сенкама, без икаквог трага руменила. Карактеристично су обликовани очни капци, исцртани танком линијом благо спуштеном споља, изнад којих су дугачке, лучно савијене обрве. Извесне разлике су видљиве на ликовима у Успењу, где предео око очију тоне у смеђу сенку. Ретко је наглашавање црта лица једним угластим или кружним потезом четке, а боја је претежно пастозно нанесена. Одећи је посвећена пажња украшавањем бисером, скупоценим камењем и везом. Местимично се дочарава преламање светлости шрафирањем окером, светлоцрвеном или плавом бојом. Иста пурпурна тканина, украшена мрежом уплетених бисера и тролисним цветом, користи се за прекривање часне трпезе, Богородичиног одра и за одећу светих жена, Јелене и Катарине.[53] Ореоли су претежно окер и, како је већ поменуто, понекад са три кружнице у одређеним сценама (Рај, Успење).[54] Сликану архитектуру у позадини најчешће чине двоспратне

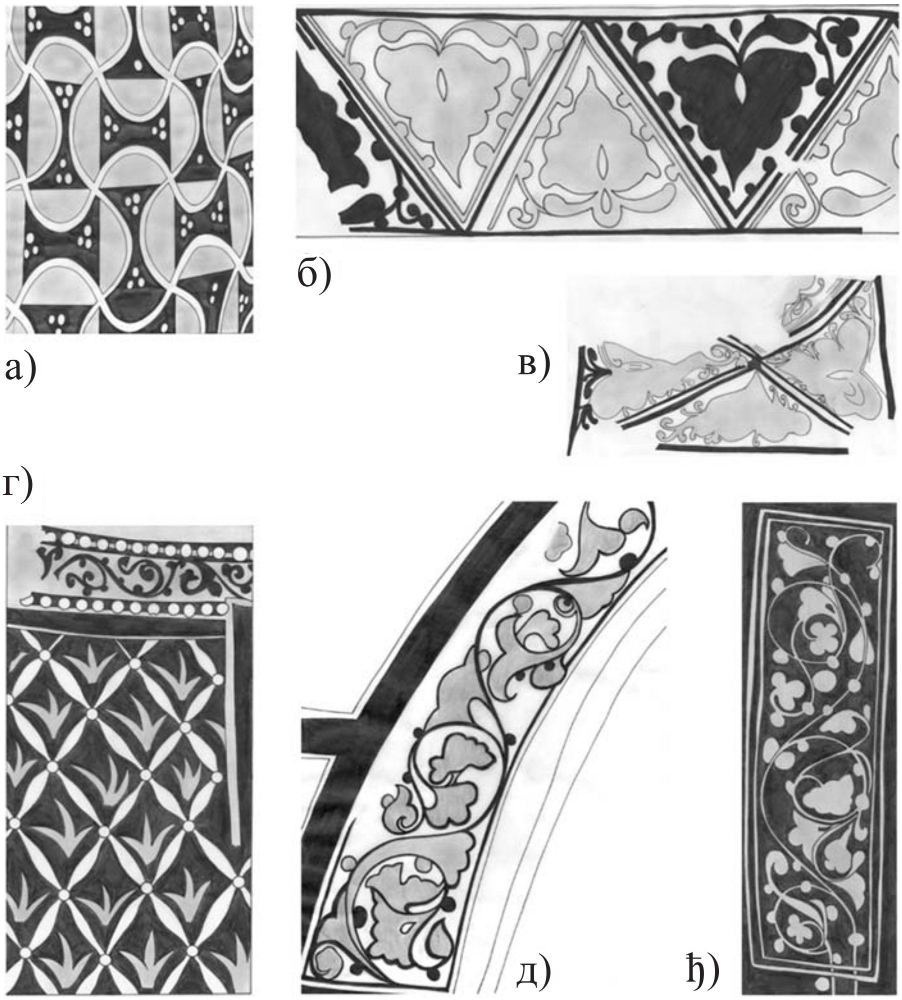
---

[51] Детаљније о техници и сликарској подлози код *Ј. Петров*, нав. дело, 72.

[52] Истоветне лукове запажамо у декорацији цркава Св. Андреје Русули из друге четвртине XV века (Ε. Ν. Τσιγαρίδας, Τοιχογραφίες της περιόδου των Παλαιολόγων σε ναούς της Μακεδονίας, Θεσσαλονίκη 1999, 317), Преображења на Метеорима (*E. N. Georgitsoyanni*, нав. дело, сл. 12, 13), Св. Николе монахиње Евпраксије и Св. Николе Магаљу (*Στ. Πελεκανίδης*, нав. дело, сл. 186 и 174)

[53] Са незнатим променама тако украшену тканину пратимо од средине XIV века: у припрати Леснова (*С. Габелић,* нав. дело, Т. XLIII), црквама Св. Атанасија Музаки и Св. Николи Кирици (*Στ. Πελεκανίδης*, нав. дело, сл. 153 и 159а), Долгаецу и Лескоецу (*Г. Суботиќ*, нав. дело, црт. 35 и 78), манастиру Преображења (*E. N. Georgitsoyanni*, нав. дело, сл. 95) и Кремиковцима (*К. Паскалева*, нав. дело, сл. 22).

[54] Поступак уочавамо и код ореола Богородице у апсиди Св. Николе монахиње Евпраксије (личне белешке) и код Христа и Богородице уз св. Николу на фресци у егзонартексу цркве Св. Богородице Кубелидики с краја XV века, уп. код *Ε. Δρακοπούλου*, Η πόλη της Καστοριάς στη Βυζαν-



Мотиви орнамената: а–б западна фасада; в–ђ источни зид наоса

зграде правоугаоних или засведених отвора, са геометријским стилизованим орнаментима на фасадама,[55] са понеком црвеном завесом везаном у чвор. Једино грађевина у позадини Успења има диспозицију крста.[56]

τινή και Μεταβυζαντινή Εποχή (12ος–16ος αι.) Ιστορία-Τέχνη-Επιγραφές, Αθήνα 1997, 108 (са старијом литературом).

55 Слични облици и мотиви орнамената постоје у мизансцену сликарства друге половине XIV века у Охриду и Костуру, а истоветни су у црквама Св. Андреје Русули, Св. Николе монахиње Евпраксије (*Στ. Πελεκανίδης*, нав. дело, сл. 162б и 179) и Кремиковцима (*К. Паскалева*, нав. дело, сл. 54).

56 Крстообразне грађевине се могу видети и у неким сценама у наосима Св. Константина и Јелене (*Г. Суботић*, Константин и Јелена у Охриду, црт. 2), Свих Светих у Лешанима (*Исти*, Охридската сликарска школа, црт. 49) и Св. Јована Богослова у Поганову (*Б. Живковић*, Поганово, Цртежи фресака, текст Г. Суботић, Београд 1986, 25).

Избор мотива орнамената у брајчинској цркви није оригиналан али је разноврстан. Византијски мотив „двоструке секире“ у широком појасу прекрива лук изнад нише с представом патрона, који је укључен у сликани портал мермерних стубова обавијеним укрштеним гајтаном. Управо такви су стубови уз нишу са ликом Богородице Расиотисе у костурској цркви,[57] али су „портално уређење“ и врста биљног мотива најсличнији онима у апсиди цркве Св. Николе монахиње Евпраксије[58] и двема нишама са ликом патрона у Св. Ђорђу у Кремиковцима.[59] Зоне сокла у олтару и на западној фасади прекривене су крупним црвеним и црним листовима повезаним лозицама на белој позадини, каквих је можда било и на подужним зидовима наоса.[60]

О натписима у цркви, забележићемо само да су педантно исписани и да се већином поклапају — морфолошки и у формулацијама — са ктиторским и другим натписима у Св. Николи монахиње Евпраксије.[61]

Како је већи део брајчинске првобитне декорације загубљен, то нису могуће детаљније анализе иконографских и стилских особености његовог аутора, нити поређења и аналогије којима би се закључило у којој мери је он био традиционалиста или иноватор, односно на темељима које уметничке традиције се формирао. Поменули смо да анонимног брајчинског зографа видимо као једног из круга костурских радионица последње четвртине XV века. О продукцији костурских радионица тога доба широм Балкана већ је много писано, а синтетичким приступом проблему њиховог формирања и стилске диференцираности посебно се бавио Гојко Суботић.[62] Данас смо, више него пре десетак година, у могућности да понудимо прецизнију атрибуцију сликарства Св. Петке у Брајчину. На основу свих карактеристика сагледаних упоредном анализом са споменицима који су нам били доступни, мишљења смо да би наш мајстор могао бити припадник оне радионице која је извела декорацију у костурском Св. Николи монахиње Евпраксије. Он углавном практикује стил „мајстора из осамдесетих година“,[63] али су његове фигуре круће, хладније и сувље упркос звучном колориту и веома сличној типологији лица. Претпостављамо да је у Брајчину радио недуго по завршетку посла у

57 *Στ. Πελεκανίδης*, нав. дело, сл. 229.

58 Исто, сл. 179. Крајем XIV века слично је решење нише са светим патронима у цркви Св. Константина и Јелене (*Г. Суботић*, Константин и Јелена у Охриду, 53, црт. 9).

59 *К. Паскалева*, нав. дело, сл. 13 и 46.

60 У нешто другачијем распореду исти мотив орнамента насликан је на соклу олтара Св. Николе монахиње Евпраксије (*Στ. Πελεκανάδης*, нав. место).

61 Уп. *Ε. Δρακοπούλου*, нав дело, 143–144, сл. 105.

62 Почев од А. Ксингопулоса (*Ἀ. Ξυγγόπουλος*, Σχεδίασμα ἱστορίας τῆς θρησκευτικῆς ζωγραφικῆς μετὰ τὴν ἅλωσιν, Ἀθῆναι 1957, 63–65) и *С. Радојчића*, Једна сликарска школа из друге половине 15 века, прилог историји хришћанске уметности под Турцима, ЗЛУ 1, Нови Сад 1965, 69–103, литература о костурским зографима овог доба је веома обимна, а током година повећаван је број споменика (фреске и иконе) који су са разним тумачењима уврштани у јединствену стилску групу. Најцеловитији преглед њихове хронолошке и географске распрострањености доноси *Г. Суботић*, Костурска сликарска школа, 109–131 (са старијом литературом).

63 Користимо условни назив за анонимног сликара чије је стваралаштво препознато у манастирима Преображења на Метеорима, Св. Никити крај Скопља и неколико цркава у Костуру током осамдесетих година XV века, уп. *Г. Суботић*, Костурска сликарска школа, 122–123.

Костуру, што би водило датовању сликарства Св. Петке после 1486, а пре 1493. године, када је завршена декорација цркве у Кремиковцима, где је овај сликар могао учествовати као члан друге, бројније радионице.[64]

Ослањање на ликовну традицију палеолошког периода и индивидуално преношена искуства, склоност ка нарацији и реалистичним детаљима, опште су карактеристике сликарске групе која се осамдесетих година XV века појавила у централним областима Балкана. Њене посебности су у науци образложене вишевековном традицијом костурске уметничке средине, у којој су током XIV века израсле локалне сликарске радионице с особеним изразом, широким иконографским програмом и живим идејама.[65] Веровање да су управо мајстори из Костура у највећој мери суделовали у реализацији нових тема ослоњених на црквену поезију, које су се нарочито шириле од четрдесетих година XIV века,[66] поклапа се са најновијим атрибуцијама сликарства у Зауму (1361) и неколико костурских споменика из треће четвртине тога столећа.[67] То би, изгледа оправдано, значило да треба још разматрати кретање уметника на територији Охридске архиепископије и пре друге половине XV века. Нама су ближа становишта „да су одређена решења мајстори могли усвојити у Костуру иако се у њему нису сликарски образовали нити стално живели“,[68] или „да је охридска уметност својим особинама и традицијом у другој половини XIV века врло сродна костурској“,[69] као и то „да су зографи усклађивали своја искуства са програмом и иконографијом средине у коју су долазили и под утицајем образованог клира који се о томе старао“.[70] Полазећи од другачије тврдње да „није било уметничких додира и непосредне зависности“[71] на релацији Охрид–Костур, већ смо разматрали могућност о прожимању идеја и искуства неограниченим кретањем живописаца између два средишта архиепископије током друге половине XV века.[72] Неке новије потраге са предзнацима и почецима делатности „костурске радионице“ у споменицима који су опредељивани у „охридску сликарску школу“,[73] само су још један показатељ да су многа питања отворена. Верујемо да ће мноштво још увек неочишћених фреско-ансамбала и они ретки који се показују у новом светлу детаљнијим

---

64 Изузетна је особито сличност Богородичиних ликова у апсидама Брајчина и Кремиковцима, уп. *V. Popovska-Korobar*, нав. дело, 36–37; *Ц. Вълева*, нав. дело, 59–60.

65 *Г. Суботић*, Костурска сликарска школа, 126–127.

66 Исто, 119 (пример се односи на представу Небеског двора са Христом царем и Богородицом царицом и светитељима у племићким костимима).

67 *И. Ђорђевић,* О зидном сликарству XIV века у костурској цркви Светог Ђорђа τοῦ Βουνοῦ, Трећа конференција југословенских византолога, 450–460 (са старијом литературом).

68 *Г. Суботић*, Костурска сликарска школа, 116.

69 *Г. Суботиќ*, Охридската сликарска школа, 159,167, 173, 179–180; *Исти*, Костурска сликарска школа, 120.

70 *Г. Суботић*, Костурска сликарска школа, 126.

71 *Исти,* Охридската сликарска школа, 184–185.

72 *V. Popovska-Korobar*, нав. дело, 36–38.

73 *M. Paissidou*, The wall paintings in Agios Nikolaos at Vevi (district Florina): a landmark in the iconography of the fifteenth century in Western Macedonia, 21st Interenational Congress of Byzantine Studies London 21–26 August 2006, Abstracts of Communications, 299–300.

истраживањима постепено изнедрити прецизнију слику о делотворним релацијама између Охрида и Костура у другој половини XV века.

Viktorija Popovska-Korobar

WALL PAINTINGS FROM THE LATE 15TH CENTURY IN THE MONASTERY CHURCH OF ST. PARASKEVE — BRAJČINO

The Monastery of St. Paraskevy is located above the village Brajčino, on the east shore of Lake Prespa in the Republic of Macedonia. In accordance with the incomplete donor's inscription this one aisle church with a pitched roof was built and decorated at the same time. Reparations came around 1800, when rebuilding was done on the longitudinal walls and the narthex (without fresco decoration). The fresco paintings from the 15th century are preserved on the west facade, and on the east and west wall of the naos. The decorative program in the interior was common for the small type monastery churches without narthex. From the old edifice, on the corner of the outside southwest wall visible are remains of figures, a monk and a man in laymen's attire facing eastward. The iconographic program of the west facade is interesting for the scenes which encompass the patrons niche: a reduced Last Judgment (Royal Deesis, Hell and Paradise, where the monk Pahomios above the gate is depicted in prayer) and the equestrian figures of St. George and St. Mena. A parallel for the rare iconography of St. Mena with the tamed beasts is found in an unpublished icon, which most probably was painted in the last quarter of the 15th century, and is kept presently on the iconostasis of the church of Panagia tou Apostolaki in Kastoria.

In accordance with all the considered characteristics by means of comparative analysis, we assume that the anonymous master could be an individual who belonged to the painting workshops which are credited for painting the church of St. Nicholas of the nun Eupraxia in Kastoria. We suppose the painter worked in Brajčino soon after the year 1486 and before 1493, when the decoration of the church in Kremikovci was completed, in which he most likely took part as a member of another large workshop.

Regarding the question about the origins of the style of the "master from the 1480's", the paper articulates an opinion that they should be traced not only in the long painting traditions of Kastoria and Ohrid, but also in the collaboration of the masters and the spread of their works in these two important centers of the Ohrid Archbishopric.



Западна фасада цркве



Царски деизис, детаљ



Св. Мина са укроћеним зверима



Олтарска апсида



Богородица Пресвета



Успење Богородично



Св. Јевтимије, западни зид наоса



Арханђео Михаило

Зборник радова Византолошког института XLIV, 2007
Recueil des travaux de l'Institut d'études byzantines XLIV, 2007

УДК: 726.54(497.17)„15"

САШО ЦВЕТКОВСКИ (Струга)

ЦАРСКЕ ДВЕРИ ИЗ ПРИСОВЈАНА (прилог проучавању уметности из XVI века у струшком крају)

У тексту се анализирају и први пут објављују царске двери из цркве Св. Николе у селу Присовјани у близини Струге. Посебна пажња посвећена је стилу и одабраним мотивима дубореза, као и иконографији сликаних Благовести, који својим особеностима ове двери прикључују познатој групи царских двери везаних за Охрид и његове резбарске и сликарске радионице из средине XVI века, у време архиепископа Прохора.

Пре нешто више од четрдесет година академик Гојко Суботић био је један од првих истраживача који је започео проучавања споменика средњовековне уметности у струшком крају. Привучен тада сасвим непознатим пећинским црквама на стеновитим обалама Охридског језера из првих деценија османлијске власти, он је, те далеке 1963. године, обрадио пећинску цркву арханђела Михаила у Радожди[1] — у којој се, како се испоставило, налази највећа целина фрескосликарства у струшком крају из тог времена — а нешто касније, фреске пећинске црквице Св. Атанасија у селу Вишни, у брдима изнад Струге, уврстио је у свој велики преглед сликарства XV века на просторима дијецезе Охридске архиепископије.[2]

Истраживања Г. Суботића показала су да пећинске цркве у струшком крају представљају последње изданке старог сликарства, и да су нит која повезује споменике с краја XIV века са онима који ће настати нешто касније, средином XV века, обезбеђујући континуитет уметничког стварања у периоду првих деценија османлијске власти у крајевима око Охрида.

Нажалост, у протеклом периоду није се много одмакло у проучавању споменика струшког краја,[3] тако да текстови Г. Суботића, и после толико година, представљају поуздан ослонац за даља проучавања.

---

[1] *Г. Суботић,* Пећинска црква арханђела Михаила код Струге, Зборник Филозофског факултета VIII (1964) 299–231, црт. 1–7, сл. 1–11.

[2] *Исти*, Охридска сликарска школа XV века, Београд 1980, 21–27, црт. 2, сл. 2–4.

[3] У овом раздобљу је Ц. Грозданов проучавао неке цркве у овом крају и проширио сазнања о споменицима око Струге, а, исходе истраживања је уврстио у преглед уметничке прошлости

Наша теренска истраживања обављена недавно на споменицима поствизантијске уметности на ширем подручју струшког региона, открила су сасвим непозната уметничка дела изванредно значајна за историју уметности и, посебно, за праћење уметничке активности у временима османлијске власти у струшком крају. Овом приликом задржаћемо се на досад непознатим царским дверима из Присовјана, које се квалитетом своје уметничке израде, посебно дуборезом и иконописом, могу уврстити у сам врх уметничких достигнућа из средине XVI века, остварених у дијецези Охридске ахиепископије.

Царске двери из цркве Св. Николе у селу Присовјани (сл. 1) налазе се на постојећем иконостасу који по својој конструкцији представља једноставну дрвену преграду без особеног профилирања и дуборезне декорације, са редом престоних и празничних икона, као и надиконостасним крстом са Распећем Христовим. Но, велика разлика између једноставне, дрвене конструкције иконостаса и раскошно изведених мотива дубореза и сјаја позлате иконописа, ове двери чине лако уочљивим, и указује на то да оне нису део садашњег иконостаса из шездесетих година XIX века.[4]

Савршено очуване двери из Присовјана, по стилу и одабраним мотивима свога дубореза, као и по иконографији сликаних Благовести, припадају једној групи царских двери која се везује за Охрид и његове резбарске и сликарске радионице из средине XVI века. Велика сличност међу дверима ове групе, у неким случајевима и потпуна идентичност између њих, у науци је већ уочена и у извесној мери проучена.[5]

овога краја, уп. *Ц. Грозданов*, Зидното сликарство и иконописот во Струшкиот крај, Струга и Струшко, Струга 1970, 335–344, сл. 1–6. Касније је подробније истражио фреске пећинске цркве Св. Атанасија у Калишту в. *исти*, Охридско зидно сликарство из XIV века, Београд 1980, 158–159, сл. 181–183. У новије време, о пећинским црквама око Струге, са посебним освртом на цркву Св. Богородице у Калишту писао је *Г. Ангеличин-Жура*, Пештерната црква Рождество Богородично — манастир Калишта, Страници од историјата на уметноста на Охрид и Охридско (XV–XIX) век, Охрид 1997, 33–54, сл. 1–19, црт. 1–5.

[4] У ктиторском натпису исписаном на јужном зиду изнад улазних врата, стоји да је црква изграђена 1852. а живописана 1874. године руком Аврама Дичова, уп. *Б. Прентоска*, Фрескоживописот на црквата „Свети Никола" во село Присовјани — Малесија, Пелагонитиса 9–11, Битола 2000, 117 сл. Иконостас и иконе на њему као и надиконостасни крст сигурно су били завршени пре осликавања цркве 1874. године. Но, прецизна хронологија се не може успоставити пошто на иконама нема никаквих записа године када су насликане. Имајући у виду традицију која је у овим крајевима била распрострањена, годину-две након изградње црква се спремала за освећивање и литургијску употребу тиме што се постављао иконостас и на њему у зависности од расположивих средстава постављале су се престоне иконе, Христа и Богородице а, ако је било могућности, и иконе Св. Јована Претече и патрона цркве, а касније и осталих. Ова појава сукцесивног уобличавања и попуњавања иконостаса може се пратити на већини иконостаса постављених у црквама из овог раздобља у струшком крају. Леп пример је иконостас цркве Св. Арханђела Михаила у селу Ташмаруниште који је попуњаван иконама од 1860. — Христос и Богородица, 1862. Св. Јован Претеча и арханђела Михаила, а остале престоне иконе и Деисис са апостолима завршене су 1869. и 1870. године, уп. *Ц. Грозданов*, Нови прилози за културата и уметноста од XIX век во западна Македонија, Прилози, Оделение за општествени науки, XXXVI 2, МАНУ, Скопје 2005, 54 сл., сл. 11–14. Иконе са иконостаса цркве у Присовјанима показују стилско јединство и сигурно је да су настале у исто време. Двери које се налази на постојећем иконастасу имају димензије: 113–33–3,5; инв. бр. 7085.

[5] *М. Ћоровић-Љубинковић,* Средњовековни дуборез у источним областима Југославије, Београд 1965, 125–127, таб. LXXXI–LXXXVI.

Основно језгро ове групе царских двери сачињавају двери из цркве Богородице Перивлепте у Охриду (данас у НИМ у Софији),[6] двери из цркве Великих Светих Врача у Охриду (данас у цркви Богородице Перивлепте у Охриду),[7] двери из неидентификоване цркве у Охриду (данас у Народном Музеју у Београду),[8] као и царске двери из цркве Св. Пантелејмона у Нерезима близу Скопља.[9] У протеклих десетак година откривене су и овој хомогеној групи прикључене царске двери из цркве Св. Ђорђа (Влашка маала) у Охриду,[10] и двери из цркве Св. Николе у селу Кореница–Прилепско.[11]

Царске двери из Присовјана по концепцији и организацији простора, као и по избору резбарених мотива показују велику сличност са дверима из Богородице Перивлепте (данас у НИМ у Софији) (сл. 2), са дверима из цркве Великих Светих Врача (данас на иконостасу цркве Св. Богородице Перивлепте у Охриду), затим са дверима из Коренице (сл. 3), а уз незнатне разлике и са дверима из Народног музеја у Београду (сл. 4), цркве Св. Ђорђа (Влашка маала) (сл. 5) у Охриду, као и са дверима из Нереза[12] (сл. 6).

Заједничка карактеристика скоро свих наведених двери из ове охридске групе јесте доминација дубореза у односу на површине намењене за иконопис, као и одређени заједнички мотиви резбарења који се могу пратити на свим делима ове групе. Карактеристични мотиви су траке меандра, које издвајају средишњи мотив разливене и до краја стилизоване декорације, у науци досада означаване као мотив „црвоточине", као и један карактеристичан цветни преплет око мотива „соломоновог слова" у доњим резбареним деловима двери.

Двери из Присовјана садрже све ове иманентне мотиве дубореза охридске скупине. У доњим деловима двери из Присовјана јављају се четири квадратна поља са изрезбареним цветним преплетима око мотива „соломоновог слова", и

---

[6] *Б. Филов*, Старобългарското изкуство, София 1924, таб. XXXVIII–1: *T. Matakieva-Lilkova*, Icons in Bugaria, Sofia 1994, 48; *И. Гергова*, Царските двери от Македонија в националнија музej в Софиа, Зборник за средновековна уметност 2, Музеј на Македонија, (1996), 149–153, сл. 1.

[7] *М. Ћоровић-Љубинковић*, нав. дело, 126 сл., таб. LXXXII.

[8] Исто, 126 сл., таб. LXXXIII.

[9] *Н. Окунев*, Алтарная преграда XII века в Нерезе, Seminarium Kondakovianum III, Прагуе 1929, 20, таб. I, сл. 1; *Ђ. Бошковић,* Извештај и кратке белешке са путовања, Старинар III, књ. 6 (1931), 182; *Ћоровић-Љубинковић,* нав. место, 126 сл., таб. LXXXIV.

[10] *Д. Ћорнаков*, Македонска резба, Скопје 1989, таб. XI, сл. 14.

[11] *Д. Николовски*, Царските двери од село Кореница — Прилепско, изд. *П. Миљковић-Пепек,* Тематски зборник на трудови 1, (икони, иконопис, иконостас, иконографија), Скопје 1996, 59–63, сл. 1–3

[12] Овој прилично хомогеној групи царских двери, И. Гергова је прикључила и непубликоване двери из музеја у Верији (Инв. бр. 748), као и двери из Богородичине цркве на Малом граду на Преспи, данас у Музеју средњевековне уметности у Корчи, уп. *И. Гергова*, нав. дело, 150 сл. Двери из Верије нажалост нисмо могли проверити, но пре извесног времена били смо у могућности да видимо нову поставку средњовековног иконописа у Музеју у Корчи, где су изложени и двери из Богородичине цркве са Малог града на Преспи. Уверили смо се да оне немају никакве блискости са Охридском групом, напротив, припадају другој уменичкој традицији, где је дуборез у потпуности изостављен а двери су сасвим исликане представом Благовести. Оне су недавно публиковане и датоване у XV век, уп. Icons from the Orthodox Communities of Albania, ed*. A. Tourta*, Thessaloniki 2006, № 3. 34–35.

једним малим изрезбареним цветом у средини овог мотива. Изнад тих медаљона је изрезбарена својеврсна трака са мотивом меандра, који у ствари представља доњи оквир који издваја средишње поље двери, декорисано једним необичним орнаментом расточеног мотива „црвоточине“.[13] Ово средишње поље на дверима са горње је стране исто тако уоквирено и издвојено мотивом меандра, који је основа за наслањање оба поља намењена иконопису и сликању Благовести. Преостали простор између горњег рама и иконе Благовести исто је тако испуњен дуборезом који, као и средишњи мотив, има цвет што постепено ка крајевима двери губи форму и прелива се у веома стилизованом мотиву спојеном са исто тако резбареним оквирима ових двери.

Друга заједничка карактеристика која двери из Присовјана повезује са охридском групом јесте иконопис и сликање иконе Благовести. Како смо већ нагласили, у складу са основном концепцијом израде ових двери, поље које је издвојено за иконопис сразмерно је мало, уоквирено танким тордираним стубцима који носе полукружни лук овог издвојеног поља.

Оно што је посебно упечатљиво и што даје основни белег иконопису јесте иконографија Благовести и упечатљив начин сликања арханђела Михаила и Богородице. Ова иконографија Благовести понавља се у идентичном облику на дверима из Богородице Перивлепте (данас у НИМ у Софији), дверима из Нереза, из цркве Св. Ђорђа-Влашка маала у Охриду, на дверима из народног музеја у Београду и на дверима из Коренице[14]. Арханђео је на наведеним дверима сликан у једном уздржаном, елегантном покрету — испруженом десном руком благосиља Богородицу, а у левој држи расцветану палицу — жезло. Посебна пажња посвећена је сликању и моделовању драперије његовог дугог химатиона, са великим смислом за обраду детаља, посебно за представљање усталасаних набора на крајевима химатиона, што је толико упечатљиво да постаје обележје иконописа двери Охридске групе.

И сликање Богородице је упечатљиво, посебно њен став и карактеристично држање десне руке испод мафориона, где је видљива само њена отворена десна шака преко које је пребачено вретено. Крајеви њеног мафориона се завршавају у оним специфичним, у барокном маниру насликаним, усталасаним наборима на одежди арханђела Михаила. Иза Богородице је престо са високим наслоном, сликан са великом пажњом и посебним представљањем најситнијих детаља (јастука украшеног златним везом, наслона престола затвореног мрежама златних линија и редом малих вретенасто профилираних апликација на горњем делу престола).

---

[13] Двери из Нереза мало одступају од концепције распореда резбарених мотива по хоризонталним нивоима, тако да је у доњим деловима изрезбарено осам поља са мотивом преплета око слова соломоновог, због чега је једна трака меандра изостављена, уп. *Д. Ђорнаков*, нав. дело, сл. 13.

[14] На овим дверима запажа се извесно одступање од препознатљивог сликања фигуре арханђела. Онај миран и елегантн покрет замењен је једним силовитим искораком, што у целу композицију уноси одређену динамику, в. *Д. Николовски*, нав. дело, 60 сл., сл. 4.

Позадина на којој су сликане Благовести је позлаћена, а обилна употреба златне боје, односно технике хрисографије запажа се и на деловима престола као и при сликању, односно помоћу мноштва златних линија моделовања одеће арханђела и мафориона Богородице.

И на појединим деловима дубореза још увек су видљиви остаци позлате, посебно на мотивима меандра испод сликаних икона. Ова позлата дверима из Присовјана даје посебан раскош и сјај.

Ликови Богородице и арханђела сликани су ревносно са истанчаним смислом за волумен. Мирни прелази од окерноцрвеног инкарната на најсветлијим деловима лица до тамноокерних и зелених нијанси на крајевима изражавају сву смиреност и узвишеност сликарског израза који несумњиво узоре има у најлепшим делима охридског иконописа са почетка и средине XIV века. Овакав начин сликања Благовести навео је неке од истраживача да у овом иконографско-стилском маниру препознају утицаје критског иконописа из XVI века.[15]

У досадашњим покушајима да се одреди време и хронологија настанка ове скупине царских двери, неки од претходних истраживача су, изгледа с правом, предложили датовање у другу четвртину и средину XVI века.[16] То је време архиепископа Прохора (1525–1550) и период интензивног стварања у домену ликовних и примењених уметности. Веома је извесно да су у самом Охриду, као центру из ког су еманирали импулси за овакав уметнички полет, постојале резбарске и сликарске радионице које су задовољавале потребе цркава у самом граду, и изван њега, на ширем подручју у оквирима дијецезе, па и изван ње, на шта упућују двери из села Коренице код Прилепа, у епархији Пелагонијске митрополије.

Не треба посебно наглашавати да је сам архиепископ Прохор уложио много напора да нови катедрални храм, цркву Св. Богородице Перивлепте, опреми и прилагоди новим потребама, и, за ту сврху он је наручивао неопходне култне и церемонијалне предмете, као и црквени мобилијар, епископски трон украшен интарзијом, велики полијелеј и мноштво књига за богослужбену употребу на црквенословенском језику.[17] Баш из тог времена има записа о постојању једне радионице која је радила предмете у дуборезу и интарзији, и да су у њеним оквирима радили мајстори интарзисти Јован и Марко, који су оставили своје потписе на већ споменутом владичанском престолу ахиепископа Прохора.[18]

---

15 *Гергова*, нав. дело, 151 сл., нап. 13–14; *В. Пойовска-Коробар*, Иконите од музејот на Македонија, Скопје 2004, 234 сл.

16 *Ћоровић-Љубинковић,* нав. место, која предлаже и одређену хронологију унутар саме групе, тако да двери из Народног музеја у Београду сматра најстаријима и датира их у сам крај XV или почетак XVI века, а остале двери у средину XVI века; *Гергова*, нав. место; *Николовски*, нав. дело, 63 сл.

17 О архиепископу Прохору, његовој улози у свеукупном политичком, црквеном и уметничком животу архиепископије, уп. *Ц. Грозданов*, Охридскиот архиепископ Прохор и неговата дејност, Студии за охридскиот живопис, Скопје 1990, 150–158.

18 *В. Хан*, Интарзија на подручју Пећке патријаршије (XVI–XVIII века), Нови Сад 1966, 33–41. У истој радионици, а можда, и од истих мајстора, израђени су игумански тронови у црква-

На крају бисмо рекли да двери из Присовјана нису припадале данашњој цркви из средине XIX века, но, са друге стране, извори не спомињу постојање старије цркве на месту где се данас налази црква посвећена светом Николи, па се због тога не може тврдити да ове двери потичу из претходне, старије грађевине. Може се претпоставити да су припадале некој старијој цркви у струшком крају, можда и самој цркви Светог Ђорђа у Струги, јер има података који говоре да је у несигурним временима црквених борби, средином XIX века, део драгоцености и инвентара ове цркве због сигурности пренет у друге цркве у тешко доступним пределима, као што је у селу Присовјани у пределу Малесије.[19] Ову нашу претпоставку донекле потврђује и неколико тек недавно очишћених и конзервираних икона из цркве Св. Ђорђа у Струги, које показују велике стилске блискости са иконописом двери из Присовјана.[20]

Sašo Cvetkovski

THE ROYAL DOORS FROM THE CHURCH OF ST. NICHOLAS IN THE VILLAGE PRISOVJANI

In this paper for the first time the Royal Doors from the church of St. Nicholas at Prisovjani are published.

According to style, the selected woodcarving motifs, and the iconography of the Annunciation these doors belong to the group of Royal Doors that are linked to Ohrid and its existing artistic workshops from the mid 16th century.

Namely, the Royal Doors from: the church of St. Clement in Ohrid (now housed in the National Museum in Ohrid), from the church of St. George in the Vlach district of the city, from an unidentified church in Ohrid or its surrounding (now kept in the National Museum in Belgrade) from St. Panteleimon in Nerezi, and the those from the church of St. Nicholas at Korenica.

The Royal Doors from Prisovjani bear two key features from the above mentioned works, the carving and the painting. The carving is distinct by the concept of

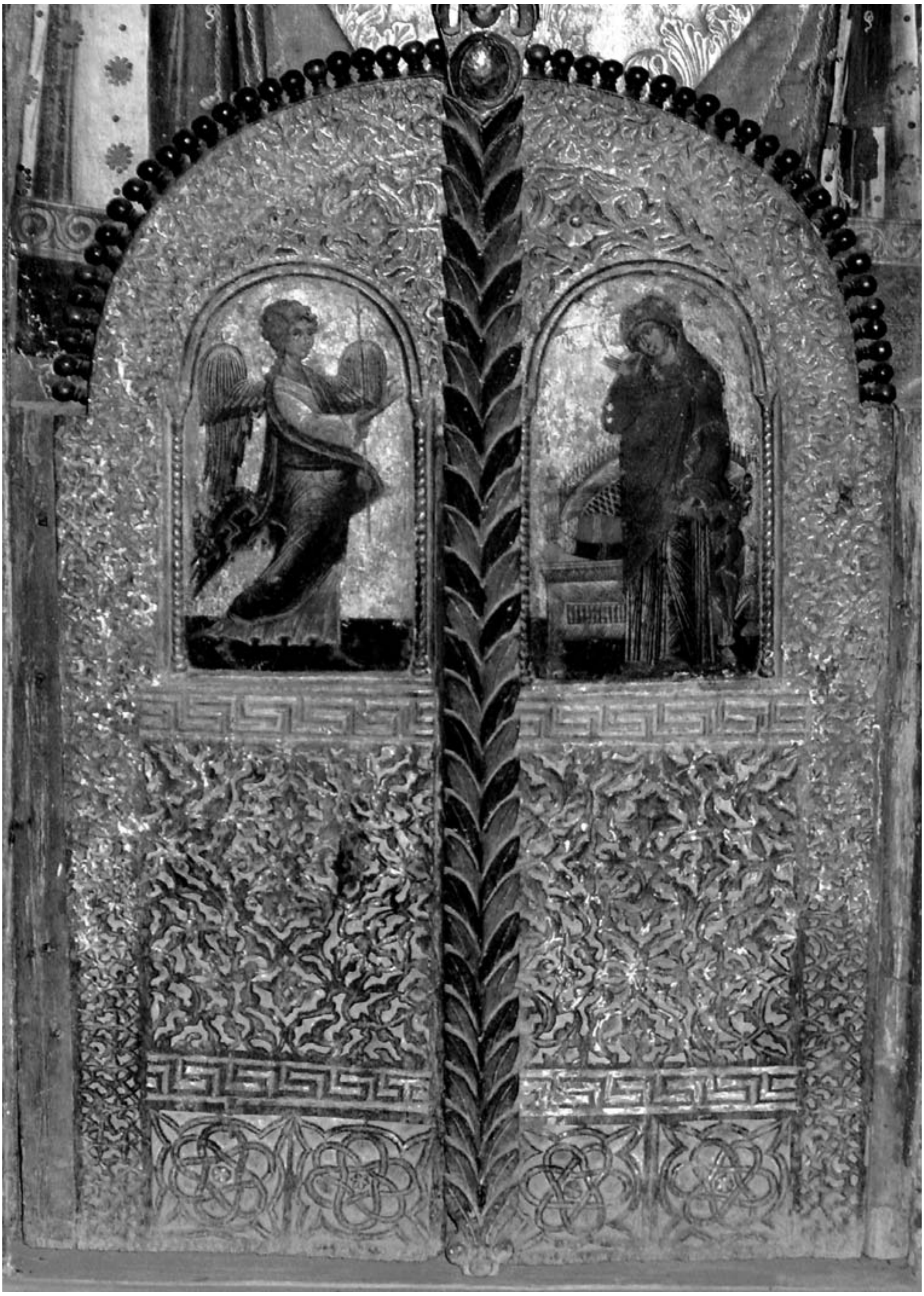
ма Св. Богородице Пречисте-Кичевске и Св. Николе Топличког, уп. *иста*, Прилог датирању слепченских и трескавечких резбаних врата, Музеј примењене уметности, Зборник 6–7, (1960) 84 сл.

[19] *Ц. Грозданов*, Зидното сликарство и иконописот во Струшкиот крај, 340 сл.

[20] То је велики фонд икона цркве Св. Ђорђа у Струги, где се поред великих проскинетарних икона налазе и мање празничне иконе, као и велики надиконостасни крст са сликаним и изванредно сачуваним Распећем Христовим, Богородицом и апостолом Јованом. Будућа истраживања ће показати колико се они могу међусобно стилски везати и у каквом су односу са Охридским иконописом тога времена. Одређени покушаји у том правцу су већ учињени, уп. *Поповска-Коробар*, нав. дело, 234, 236–237.

the tablets, and the motifs: the interlacing ornament, known as "Solomon's seal", the running meander, and the ornament resembling a maggoty effect. The style of the icon painting, and the manner in which the depiction of Archangel Michael and the Holy Virgin were achieved had led previous scholars to believe that these works were accomplished under the influence of the Cretan painting of this period.

The Royal Doors from Prisovjani are dated to the mid 16th century, the period of the Ohrid Archbishop Prochor, a period of great prosperity in all arts, moreover since the archbishop himself was one of the great patrons.



Сл. 1. Царске двери, црква Св. Николе, село Присовјани



Сл. 2. Царске двери, из Богородице Перивлепте
у Охриду (данас у НИМ у Софији)



Сл. 3. Царске двери, црква Св. Николе,
село Кореница–Прилепско



Сл. 4. Царске двери, из непознате цркве у Охриду, данас у Народном музеју у Београду



Сл. 5. Царске двери, црква Св. Ђорђа, Охрид, (Влашка мала)



Сл. 6. Царске двери, црква Св. Пантелејмона, село Нерези

Зборник радова Византолошког института XLIV, 2007
Recueil des travaux de l'Institut d'études byzantines XLIV, 2007

UDC: 264-032(497.17)„15/17"

ΞΑΝΘΗ ΣΑΒΒΟΠΟΥΛΟΥ-ΚΑΤΣΙΚΗ (Thessaloniki)

ΧΡΟΝΟΛΟΓΗΜΕΝΑ ΜΕΤΑΒΥΖΑΝΤΙΝΑ ΤΕΜΠΛΑ ΑΠΟ ΤΗ ΔΥΤΙΚΗ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑ (16^{ος}–18^{ος} αι.)[1]

Στη συγκεκριμένη μελέτη παρουσιάζονται επτά τέμπλα χρονολογημένα επακριβώς από επιγραφές και ένα τέμπλο που χρονολογείται με βεβαιότητα από έγγραφα που αφορούν στην παραγγελία και την πληρωμή του. Όλα βρίσκονται σε μνημεία της Δυτικής Μακεδονίας. Χρονολογούνται από τον 16^{o} έως και τον 18^{o} αιώνα και όπως διαπιστώνεται έχουν συγγένεια με τα τέμπλα της Ηπείρου, της Θεσσαλίας, της περιοχής της Δρόπολης στην Αλβανία, της Αχρίδας και του Νέρεζι.

Εισαγωγή. Η παρούσα μελέτη[2] περιλαμβάνει επτά τέμπλα χρονολογημένα επακριβώς από επιγραφές, γραπτές ή ξυλόγλυπτες, που βρίσκονται πάνω σ'αυτά και ένα τέμπλο που χρονολογείται με βεβαιότητα από έγγραφα που αφορούν στην παραγγελία και την πληρωμή του. Όλα βρίσκονται σε μνημεία της Δυτικής Μακεδονίας. Χρονολογούνται από τον 16^{o} έως και τον 18^{o} αιώνα.

Πρόκειται για το τέμπλο του αγίου Νικολάου στο Βελβεντό του νομού Κοζάνης (1591), του αγίου Νικολάου στη συνοικία Δραγωτά της Καστοριάς (1678), του αγίου Ιωάννου του Προδρόμου της συνοικίας Απόζαρι στην Καστοριά (1701), της μονής Παναγίας στην Κλεισούρα νομού Καστοριάς (1757 με επιχρύσωση στα 1772), του ναού της Κοίμησης της Θεοτόκου στην Παλιουριά νομού Γρεβενών (1757), της Παναγίας στο ερημωμένο χωριό Λούμπινστα του νομού Γρεβενών στα σύνορα της Μακεδονίας με τη Θεσσαλία (1784), της Κοίμησης της Θεοτόκου στο Τριφύλλι Γρεβενών (1784) και τέλος του μητροπολιτικού ναού της Κοζάνης αγίου Νικολάου, του οποίου η χρονολογία κατασκευής απορρέει από το σωζόμενο συμφωνητικό της

[1] Το παρόν άρθρο αποτελεί μικρή προσφορά στον εξαίρετο επιστήμονα και ακαδημαϊκό κ. Gojko Subotić, με τον οποίο με συνδέει βαθειά φιλία. Φιλία που πέρασε σε μένα από τη στενή του σχέση με τον βυζαντινολόγο Σωτήριο Κίσσα από τη δεκαετία του '80. Και στους δύο οφείλω πολλά για την επιστημονική μου εξέλιξη.

[2] Πρώτα στοιχεία της μελέτης μου παρουσιάστηκαν στο 15^{o} Συμπόσιο Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Αρχαιολογίας και Τέχνης της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας, *X. Savopoulou-Katsiki,* Χρονολογημένα μεταβυζαντινά τέμπλα στη Δυτική Μακεδονία, Περιλήψεις εισηγήσεων και ανακοινώσεων, Athens 1995, 69

κατασκευής και τις πληρωμές του κατασκευαστή (1747–1750). Δεν έχω συμπεριλάβει στη μελέτη μου τέμπλα του 19ου αιώνα, εποχή ιδιαίτερης άνθησης της εκκλησιαστικής ξυλογλυπτικής, λόγω του μεγάλου αριθμού τους.

Στόχος της παρούσας μελέτης είναι η δυνατότητα χρονολόγησης άλλων τέμπλων της μεταβυζαντινής περιόδου που δεν έχουν επιγραφές με συγκριτική μέθοδο αλλά και η διεξαγωγή συμπερασμάτων για τις τάσεις της εποχής τόσο στο χώρο της Δυτικής Μακεδονίας όσο και στον άμεσο και ευρύτερο γεωγραφικό χώρο.

Άγιος Νικόλαος Βελβεντού. Το παλαιότερο χρονολογημένο τέμπλο της Δυτικής Μακεδονίας είναι, από όσο γνωρίζω, το τέμπλο του αγίου Νικολάου στο Βελβεντό του νομού Κοζάνης. Το Βελβεντό είναι μια ιστορική κωμόπολη στους πρόποδες των Πιερίων ορέων που έχει σημαντικό αριθμό βυζαντινών και μεταβυζαντινών εκκλησιών με αξιόλογες τοιχογραφίες και φορητές εικόνες.[3] Ο άγιος Νικόλαος είναι μονόχωρη εκκλησία που βρίσκεται σε καλή κατάσταση διατήρησης και χρονολογείται στον 16ο αι. Στο ναό σώζεται το αρχικό τέμπλο[4] που σύμφωνα με επιγραφή, που βρίσκεται στη βάση του Σταυρού, κατασκευάστηκε το έτος 1591. Είναι ξυλόγλυπτο και επιχρυσωμένο. Χορηγός του έργου ήταν ο άρχοντας Γεώργιος Μουτάφης[5] και η γυναίκα του. Τα διακοσμητικά θέματα είναι στο σύνολό του αναδιπλούμενοι ή συμπλεκόμενοι βλαστοί. Σπάνια ανάμεσά τους υπάρχουν άνθη. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει ο Σταυρός που βαστάζεται από τις κεφαλές ζεύγους αντωπών σχηματοποιημένων ιχθύων (δελφίνων),[6] στις ουρές των οποίων στηρίζονται τα Λυπηρά (πίν.1). Τα άκρα του είναι κυκλικά ενώ το περίγραμμά του τονίζεται με φυτικό διάκοσμο επιχρυσωμένο σε κόκκινο βάθος. Ο Εσταυρωμένος πλαισιώνεται από τους τέσσερις ευαγγελιστές, που απεικονίζονται στα άκρα του σταυρού.

Το ξυλόγλυπτο είναι επιχρυσωμένο ενώ το βάθος, όπως διακρίνεται στα κενά μεταξύ των διακοσμητικών θεμάτων, είναι βαμένο με ερυθρό και μπλε

---

[3] *X. Savopoulou-Katsiki*, Βελβεντό. Έργα βυζαντινού και μεταβυζαντινού πολιτισμού, Velvento 1997. Επίσης *S. Kissas,* Μεταβυζαντινά μνημεία της περιοχής Βελβεντού, Πρακτικά Επιστημονικού Συνεδρίου: Βελβεντό, χθες -σήμερα -αύριο, Velvento 1993, 147–157, *X. Savopoulou-Katsiki,* Βυζαντινές και μεταβυζαντινές εκκλησίες του Βελβεντού, Πρακτικά Επιστημονικού Συνεδρίου: Βελβεντό, χθες- σήμερα- αύριο, Velvento 1993, 158–179.

[4] *X. Savopoulou-Katsiki,* Βελβεντό, ό. π., 15

[5] Ο άρχοντας Γεώργιος Μουτάφης αναφέρεται ως δωρητής και στην επιγραφή ιστόρησης του ναού. Η αναφορά στον άρχοντα υποδηλώνει κοινωνική διαστρωμάτωση των κατοίκων του οικισμού κατά τον 16ο αι. και ερμηνεύει την πνευματική και οικονομική ανάπτυξή του που είχε ως αποτέλεσμα την πλούσια καλλιτεχνική δημιουργία.

[6] Ο παλαιότερος αυτός τύπος λυπηρών με δελφίνες απαντάται επίσης στο παρεκκλήσι των Τριών Ιεραρχών μονής Βαρλαάμ Μετεώρων βλ. *E. Tsaparlis,* Ξυλόγλυπτα τέμπλα Ηπείρου 17ου — α'ημίσεος 18ου αι. — Πρόστυπα ξυλόγλυπτα, Athens 1980, 32, στον Άγιο Γεώργιο Απορθιανών Πάτμου (1644) βλ. *K. Fatourou*, Πατμιακή Αρχιτεκτονική, Η εκκλησία των αγίων Αποστόλων, Athens 1962, πιν. 14β, στην Κρήτη βλ. *M. Kazanaki,* Εκκλησιαστική ξυλογλυπτική στο Χάνδακα το 17ο αι., Θησαυρίσματα II, 1974, 255–256, στο παλαιό καθολικό της Μονής Ξενοφώντος Αγίου Όρους (1679) — βλ. *M. Ljubinković*, Les iconostases en bois sculptès du XVIIe siècle au Mont Athos, Recueil de Chilandar, 1, Académie serbe des sciences et des arts, Beograd 1961, πιν. LXIX.

χρώμα. Ως προς τη δομή το τέμπλο χαρακτηρίζεται από λιτότητα, σαφήνεια και συμμετρία. Ως προς την εκτέλεση το ανάγλυφο είναι χαμηλό με την πρόστυπη τεχνική και μόνο στη διακοσμητική ζώνη της απόληξης του τέμπλου είναι διάτρητο.

Στο βημόθυρο η παράσταση του Ευαγγελισμού περιορίζεται σε δύο μικρά διάχωρα ενώ η υπόλοιπη επιφάνεια έχει πυκνότατο γλυπτό διάκοσμο από φυλλώματα και άνθη (πίν.2). Ανάμεσά τους ξεχωρίζει ένα ζεύγος πουλιών. Παρόμοια παραδείγματα βημόθυρων ως προς την τεχνική συναντάμε στην Περίβλεπτο και στον Άγιο Γεώργιο στην Αχρίδα καθώς και στον Άγιο Ιωάννη στο Σλέπτσε.[7] Επίσης συναντάμε στους αγίους Αναργύρους στην Αχρίδα, στο Εθνικό Μουσείο του Βελιγραδίου προερχόμενο από την Αχρίδα και στο Νέρεζι.[8] Όλα τα παραδείγματα χρονολογούνται στον 16ο αι.

Άγιος Νικόλαος του Δραγωτά στην Καστοριά. Ο άγιος Νικόλαος είναι βυζαντινή μονόχωρη εκκλησία που κτίστηκε στο δεύτερο μισό του 14ου αιώνα και επισκευάστηκε δύο φορές.[9] Από την αρχική της φάση διατηρεί τοιχογραφίες μόνο στον ανατολικό τοίχο, διότι οι υπόλοιπες καταστράφηκαν κατά τον 17ο αιώνα λόγω επέκτασης του μνημείου. Από τη φάση αυτή σώζεται ωραιότατο, ξυλόγλυπτο, επιχρυσωμένο τέμπλο με εικόνες της ιδίας περιόδου. Σύμφωνα με επιγραφή: *ανιγέρθη ο τέμπλος δια συνδρομής κυρ Σταμάτι και Χατζηανέστη ζρπστ΄ (7186=1678)*.

Στην πρώτη ζώνη (κατώτερη) τα ξύλινα θωράκια είναι νεώτερα και έχουν ζωγραφικό διάκοσμο. Μπουκέτα με τριαντάφυλλα ή βάζα με ανθοδέσμες από τριαντάφυλλα σε γαλάζιο βάθος δίνουν μια σειρά από ζωγραφικούς πίνακες. Στη δεύτερη ζώνη είναι τοποθετημένες οι δεσποτικές εικόνες, που βρίσκονται ανάμεσα από τις τρεις εισόδους του τέμπλου, οι οποίες διαμορφώνονται με ξυλόγλυπτα πλαίσια. Ακολουθούν δύο ζώνες με φυτικό ξυλόγλυπτο διάκοσμο. Το ξυλόγλυπτο είναι πυκνό και κυριαρχεί στο σύνολο του τέμπλου. Στο μέσο του δίζωνου θριγκού, ακριβώς πάνω από την Ωραία Πύλη, απεικονίζονται δύο ζεύγη τεράτων, ένα σε κάθε ζώνη. Τα τερατώδη ερπετά κυριαρχούν και εντυπωσιάζουν στο τέμπλο του αγίου Νικολάου. Είναι ζεύγος φτερωτών δρακόντων και ζεύγος λέοντος και δράκοντα με αναδιπλούμενη ουρά (πίν. 3). Η απεικόνισή τους έχει συμβολικό αλλά και φυλακτικό χαρακτήρα.[10]

Στην επόμενη ζώνη του Δωδεκάορτου ο γλυπτός διάκοσμος είναι πλούσιος και υπερέχει έναντι του ζωγραφικού καθώς το επίχρυσο ξυλόγλυπτο προβάλλεται έντονα πάνω στο γαλάζιο και κόκκινο βάθος. Ο Σταυρός και τα

---

[7] *Dimitar Ćornakov,* Tvorčestvoto na mijačkite rezbari na Balkanot od krajot na XVIII i XIX vek, Prilep 1986, fot. 9, 11, 12.

[8] *M. Ćorović-Ljubinković,* Les bois sculptés du moyen âge dans les régions orientales de la Yougoslavie, Beograd 1965, tab. LXXXII, LXXXIII, LXXXIV

[9] *A. Orlandos,* Αρχείον των βυζαντινών μνημείων της Ελλάδος, τ. Δ′, Athens 1938, 175; Καστοριανά μνημεία, *Μακεδονική Κληρονομιά*, Athens 1995, 52.

[10] Το θέμα του δράκοντος απαντά και στη βυζαντινή τέχνη. Οι δράκοντες στα τέμπλα έχουν χαρακτήρα φρουρών — *E. Tsaparlis,* ό.π., 110.

Λυπηρά βαστάζονται από δύο ζεύγη φτερωτών δρακόντων με περιπλεκόμενες ουρές (πίν.4). Χαρακτηριστική είναι η τοποθέτηση ομοιωμάτων εκκλησιών πάνω από τις παραστάσεις της Παναγίας και του αγίου Ιωάννη. Η απόληξη του τέμπλου έχει φυτική διακόσμηση δοσμένη με την διάτρητη τεχνική. Ο διάκοσμός της εμπλουτίζεται με δύο παγώνια[11] που αποδίδονται με ιδιαίτερη φυσικότητα και ρεαλισμό.

Το βημόθυρο, που παρουσιάζει ομοιότητα με το βημόθυρο της μονής Βελλά στο Καλπάκι της Ηπείρου[12] διαιρείται σε δύο ζώνες. Στην κατώτερη εικονίζονται οι ιεράρχες σε τοξοστοιχία πάνω από την οποία υπάρχουν υψηλά αετώματα. Τα ενδιάμεσα κενά πληρούνται με φυτικά κοσμήματα. Στην ανώτερη ζώνη διαμορφώνονται τέσσερα διάχωρα. Στα δύο μεγαλύτερα εικονίζεται ο Ευαγγελισμός ενώ στα δύο μικρότερα οι προφητάνακτες Δαβίδ και Σολομών. Το υπόλοιπο, πάνω από τα διάχωρα, τμήμα του βημόθυρου αποτελείται από κληματίδα πολυέλικτη και πτηνά.

Το ξυλόγλυπτο του τέμπλου που εξετάζουμε είναι γενικά χαμηλό, διακρίνεται όμως από πλαστικότητα και συμμετρία. Σε μερικές περιοχές, όπως στο πάνω μέρος του βημόθυρου και στην απόληξη, παρατηρείται χρήση της διάτρητης τεχνικής. Το ξυλόγλυπτο είναι επίχρυσο σε ερυθρό και κυανό βάθος.

Άγιος Ιωάννης ο Πρόδρομος της συνοικίας Απόζαρι Καστοριάς.[13] Η πρώτη κατασκευή του ναού ανάγεται στη βυζαντινή περίοδο. Από την αρχική του φάση σώζεται μόνον η αψίδα του ιερού. Η υπόλοιπη κατασκευή χρονολογείται στον 18ο αιώνα. Για την ακριβή χρονολογία ανακαίνισης του μνημείου αντλούμε πληροφορίες από επιγραφή που υπάρχει πάνω από την είσοδό του. Σύμφωνα με την επιγραφή ο ναός *ανακαινίστηκε στα 1701* (έτος ΑΨΑ) με έξοδα του *Ράλη Μουσελίμη* ενώ η διακόσμησή του με τοιχογραφίες έγινε το 1727 με τη συνεισφορά αρχόντων και επιτρόπων.

Στο ναό σώζεται ξυλόγλυπτο τέμπλο, τριμερές και απλό χωρίς χρώματα και επιχρύσωση. Η κατώτερη ζώνη με τα θωράκια αποτελείται από απλές αδιακόσμητες σανίδες που, ίσως, είναι νεώτερες. Η δεύτερη ζώνη καταλαμβάνεται από τις δεσποτικές εικόνες που περιβάλλονται από ξυλόγλυπτα πλαίσια. Στο θριγκό, εκτός της ζώνης του Δωδεκάορτου, υπάρχουν δύο ταινίες γλυπτές, διακοσμημένες με το πιο προσφιλές θέμα, την άμπελο, που έχει αποκτήσει συμβολικό χαρακτήρα. Η άμπελος έχει ελικοειδείς συμπλεκόμενους βλαστούς με πλούσια φυλλώματα και χυμώδεις καρπούς. Ανάμεσά τους απεικονίζονται πουλιά που τους ραμφίζουν. Στο μέσον των ταινιών αυτών, υπάρχει ζεύγος αντωπών θυσανόμορφων δρακόντων και φτερωτών δρακόντων με ελισσόμενες ουρές. Ανάμεσα από τις κεφαλές του

---

[11] Τα παγώνια απαντώνται στην τέχνη από την παλαιοχριστιανική εποχή. Είναι προσφιλές διακοσμητικό στοιχείο των Βυζαντινών, ανατολικής προέλευσης που συχνά απαντάται σε περσικά υφάσματα — βλ. *A. Orlandos,* Αρχείον Βυζαντινών Μνημείων Ελλάδος, 5, Athens 1939–40, 138–139.

[12] *E. Tsaparlis,* ό.π,. 67, πιν. 21

[13] *A. Orlandos,* ό.π., 176–177, και Καστοριανά μνημεία, ό.π., 53.

πρώτου ζεύγους είναι γραμμένη ανάγλυφα η επιγραφή (πίν. 5): *ΔΗΑ ΣΙΝΔΡΟΜΗΣ ΚΑΙ ΗΞΟΔΟΥ ΡΑΛΙ ΜΗΣΗΛΙΜΙ ΆΨΑ* (=1701). Τρίτο ζεύγος δρακόντων βαστάζουν με τις συμπλεκόμενες ουρές τους το Σταυρό και με τις κεφαλές τους τα Λυπηρά.

Το βημόθυρο αποτελείται από δύο ζώνες. Η κατώτερη προορίζεται για τους ιεράρχες που απεικονίζονται σε τοξοστοιχία η οποία φέρεται επί στρεπτών κιονίσκων.[14] Τον υπόλοιπο χώρο, πάνω από τα τόξα, πληρούν φυτικά και ανθικά διακοσμητικά. Η δεύτερη ζώνη προορίζεται για τον Ευαγγελισμό της Θεοτόκου ενώ το ανώτερο τμήμα, που απολήγει σε ημικύκλιο, κοσμείται με την άμπελο και δύο πτηνά που ραμφίζουν σταμπιά.

Το ανάγλυφο του τέμπλου είναι σχετικά χαμηλό, πρόστυπης τεχνικής. Παρουσιάζει ομοιότητα με το τέμπλο του αγίου Αθανασίου στο Σέλιο της Δρόπολης στην Αλβανία.[15] Υπάρχουν, όμως, και περιοχές δουλεμένες με τη διάτρητη τεχνική (ανώτερο τμήμα βημόθυρου, απόληξη θριγκού, διακοσμητικό περίγραμμα σταυρού).

Μονή Παναγίας στην Κλεισούρα. Στην Κλεισούρα του νομού Καστοριάς βρίσκεται η μονή της Γέννησης της Θεοτόκου.[16] Το μοναστηριακό συγκρότημα αποτελείται από κτίσματα του 18ου και 19ου αιώνα. Στο κέντρο της αυλής δεσπόζει το καθολικό της μονής, ναός που ανήκει στον τύπο της τρίκλιτης ξυλόστεγης βασιλικής που ανακαινίστηκε το έτος 1813. Ο ναός ανιστορήθη *δια δαπάνης και εξόδων του πανοσιωτάτου κυρίου κυρίου Ησαϊα εκ κωμοπόλεως Κλεισούρας του και κτίτορος αρχιερατεύοντος του πανιερωτάτου μητροπολίτου αγίου Καστορίας κυρίου κυρίου Νεοφύτου δια χειρός ζωγράφου Γεωργίου εκ Χιονάδων της επαρχίας του αγίου Βελλάς εν έτει σωτηρίω 1813 Σεπτεμβρίου 7.* Η ποιότητα των τοιχογραφιών είναι εξαιρετική αλλά στο εσωτερικό του ναού ιδιαίτερη λαμπρότητα προσδίδει το τέμπλο. Είναι ξυλόγλυπτο και επιχρυσωμένο. Το ξυλόγλυπτο είναι έξεργο και διάτρητο (πίν. 6).

Τα θωράκια της κατώτερης ζώνης κοσμούνται με παραστάσεις από την Παλαιά[17] και την Καινή Διαθήκη όπως είναι η Εξορία των πρωτοπλάστων από τον Παράδεισο (πίν.7), η θυσία του Αβραάμ, η Γέννηση του Χριστού, η σφαγή των νηπίων κ.ά. Ανάμεσα από τα πυκνά φυλλοφόρα κλαδιά προβάλλουν διάφορα ζώα και πουλιά. Ο δικέφαλος αετός,[18] σύμβολο της βυζαντινής

---

[14] Οι στριφτοί κίονες είναι παλαιοχριστιανικό θέμα που διατηρήθηκε και χρησιμοποιήθηκε σε όλους τους καλλιτεχνικούς τομείς περνώντας στην ξυλογλυπτική και τη μικροτεχνία — *K. Kalokiris,* Μελετήματα χριστιανικής αρχαιολογίας και τέχνης — εξέχοντα μεταβυζαντινά τέμπλα του Αγίου Όρους, Thessaloniki 1980, 198–199.

[15] *G. Giakoumis — K.Giakoumis*, Ορθόδοξα μνημεία στη Βόρειο Ήπειρο, Ioannina 1994, 128 εικ. 262.

[16] *M. Papamichail,* Ιερά Μονή Παναγίας Κλεισούρας Δυτ. Μακεδονίας, έκδοσις Συλλόγου απανταχού Κλεισουριέων «Ο άγιος Μάρκος», Thessaloniki 1962.

[17] Τα ίδια θέματα συναντούμε στις ίδιες θέσεις και σε ξυλόγλυπτα και σε ζωγραφιστά τέμπλα. Σχετικά βλ. *E. Tsaparlis,* Το τέμπλο της Αγίας Σοφίας Άρτας, Arta 1986, 14.

[18] Ο δικέφαλος αετός είναι γνωστό διακοσμητικό θέμα από τη βυζαντινή εποχή. Αργότερα θεωρήθηκε ως κρυφό σύμβολο των υπόδουλων χριστιανών και χρησιμοποιήθηκε στην νεοελληνική

αυτοκρατορίας, δεν λείπει από το τέμπλο της Παναγίας, καθώς αποτελεί το αγαπημένο διακοσμητικό θέμα των χριστιανών στη ζωγραφική και τη γλυπτική της περιόδου αυτής. Η πάλη του αετού με το φίδι είναι, επίσης, ένα από τα κυρίαρχα στοιχεία του τέμπλου που εξετάζουμε. Δεν λείπουν, όμως, και τα πορτραίτα,[19] στοιχεία αποτρεπτικού χαρακτήρα. Στο υπέρθυρο της Ωραίας Πύλης παριστάνεται η στέψη της Παναγίας από δύο αγγέλους σε κίνηση. Σε ταινία που ελίσσεται μέσα από την παράσταση είναι γραμμένη η επιγραφή: *Ηγουμενεύοντος του πανοσιοτάτου κυρίου Πaησίου εχρυσώθη δια χυρός Κωνσταντίνου*[20] *κτίστα Λινοτοπινού 1772*. Η επιχρύσωση του τέμπλου πρέπει να έγινε δεκαπέντε χρόνια μετά την κατασκευή του, αν κρίνουμε από τη χρονολογία 1757 που αναγράφεται στο Σταυρό και αναφέρεται, πιθανότατα, στο έτος της κατασκευής. Το ξυλόγλυπτο τέμπλο της μονής Κλεισούρας παρουσιάζει καταπληκτική ομοιότητα με το τέμπλο του ναού της Παναγίας στο Λάμποβο της Δρόπολης στην Αλβανία.[21]

Ναός Κοίμησης της Θεοτόκου στην Παλιουριά. Στην περιοχή των Γρεβενών, κοντά στην κωμόπολη Δεσκάτη, στους πρόποδες του όρους Βουνάσια βρίσκεται ο μικρός οικισμός της Παλιουριάς. Στη βόρεια άκρη του, κοντά στον ποταμό Αλιάκμονα, σώζεται ο ναός της Παναγίας, μνημείο του 18^{ου} αιώνα, που πιθανότατα κτίστηκε στη θέση παλαιότερου ναού. Το κτίσμα έχει υποστεί σημαντικές αλλοιώσεις από αυθαίρετες νεώτερες επεμβάσεις, διασώζει όμως στο εσωτερικό του σημαντικό ζωγραφικό διάκοσμο και ξυλόγλυπτο τέμπλο. Η οροφή, που κατασκευάστηκε πριν από μερικά χρόνια, οδήγησε στην απομάκρυνση του Σταυρού από το κέντρο του τέμπλου λόγω της μείωσης του ύψους και στην τοποθέτηση των δρακόντων που βάσταζαν το Σταυρό σε χαμηλότερη θέση, που επικαλύπτει μέρος της τελευταίας σειράς των εικόνων.

Το τέμπλο αποτελείται από τα θωράκια (πρώτη ζώνη), τις δεσποτικές εικόνες (δεύτερη ζώνη), το Δωδεκάορτο (τρίτη ζώνη) και τη Μεγάλη Δέηση (τέταρτη ζώνη). Στους κιονίσκους που χωρίζουν τις δεσποτικές εικόνες, ο φυτικός διάκοσμος διαφέρει σε κάθε περίπτωση. Είναι είτε βλαστοί αμπέλου που ελίσσονται ρυθμικά είτε βλαστοί που σχηματίζουν οβάλ σχήματα που περιέχουν φύλλα είτε επαναλαμβανόμενοι ρόμβοι που πλαισιώνουν επίσης φύλλα. Φυτικός είναι και ο διάκοσμος στα υπέρθυρα της Ωραίας Πύλης (πίν. 8) και της πύλης της Πρόθεσης.

λιθογλυπτική, ξυλογλυπτική, αργυροχοΐα, κεντητική, ζωγραφική. *E. Tsaparlis,* Ξυλόγλυπτα τέμπλα Ηπείρου, ό.π., 113.

[19] Για το χαρακτήρα του θέματος βλ. *K. Korre,* Η ανθρωπίνη κεφαλή θέμα αποτρεπτικό στη νεοελληνική λαϊκή τέχνη, Athens 1978, 24–28.

[20] Πιθανότατα είναι ο ίδιος ο Κωνσταντίνος, ο οποίος μαζί με τον αδελφό του Μιχαήλ και τα εξαδέλφια του Δημήτριο και Γεώργιο από το Λινοτόπι κατασκεύασε το τέμπλο της μονής Δουσίκου το έτος 1767. Βλ. *K. D. Kalokiris,* Ανάλεκτα χριστιανικής τέχνης εκ Θεσσαλίας επι Τουρκοκρατίας, ΕΕΘΣΑΠΘ «Μνήμη 1821», Thessaloniki 1971, 228 κ.ε.

[21] *G. Giakoumis — K.Giakoumis*, ό.π., 127 εικ. 257, 260

Η μικρού ύψους ζώνη με τις εικόνες του Δωδεκάορτου κοσμείται με αχιβάδες[22] ενώ η επόμενη ζώνη με τη Μεγάλη Δέηση διαμορφώνεται με απολήξεις τόξων διπλής καμπυλότητας ισλαμικής προέλευσης. Ανάμεσα στη ζώνη του Δωδεκάορτου και τις δεσποτικές εικόνες τοποθετείται φυλλοφόρος ελισσόμενος βλαστός. Στους κύκλους που διαμορφώνονται υπάρχουν πουλιά που ραμφίζουν.

Ένα ζεύγος αντωπών δρακόντων, φυλακτικού χαρακτήρα, βρίσκεται ακριβώς πάνω από την Ωραία Πύλη. Το ξυλόγλυπτο στη θέση αυτή είναι σχετικά χαμηλό όμως χαρακτηρίζεται από πλαστικότητα και κίνηση (φύλλα, πουλιά). Η επιγραφή που βρίσκεται πάνω στο τέμπλο μας πληροφορεί ότι η ανέγερση και ανιστόρησή του οφείλεται στη *συνδρομή και έξοδα των ιερέων Αθανασίου και Κώνστα, του ιερωμένου Αργύρη και του Ζήση ως και της λοιπής χώρας κατά το έτος 1757, Φεβρουαρίου 26.*

Το τέμπλο της Παναγίας στην Παλιουριά παρουσιάζει ομοιότητα με αυτό της Αγίας Παρασκευής στο Πάτερο Ιωαννίνων.[23]

Ναός Παναγίας στη Λούμπινστα (Νουμενίτσα). Στα σύνορα Μακεδονίας — Θεσσαλίας, στο νομό Γρεβενών, υπάρχει εγκαταλελειμένος σήμερα οικισμός, που έφερε την ονομασία Λούμπινστα. Από τον οικισμό σώζεται η μικρή μονόχωρη εκκλησία της Κοίμησης της Θεοτόκου.[24] Είναι κτίσμα του 18ου αιώνα με επισκευές στον 19ο. Στο εσωτερικό του κοσμείται με τοιχογραφίες, οι οποίες σύμφωνα με επιγραφή φιλοτεχνήθηκαν το έτος 1791 από τον ζωγράφο Μιχαήλ, που καταγόταν από το Μπλάτσι (σημερινή Βλάστη) της Δυτικής Μακεδονίας.

Η ξύλινη οροφή του είναι πλούσια διακοσμημένη και ζωγραφισμένη όπως τα υπέροχα ταβάνια στα Αρχοντικά της Σιάτιστας και της Καστοριάς. Σημαντική θέση στο κατάκοσμο εσωτερικό του ναϊσκου κατέχει το τέμπλο. Βέβαια νεώτερες επεμβάσεις αλλοίωσαν σε κάποιο βαθμό την αρχική κατασκευή. Υπάρχουν συμπληρώσεις από σανίδες προερχόμενες από την οροφή του ιερού και στη θέση του Σταυρού τοποθετήθηκε αυτοσχέδιος σταυρός κατασκευασμένος, επίσης, από ζωγραφισμένες σανίδες της οροφής.

Από τα σωζόμενα τμήματα του αρχικού τέμπλου διακρίνουμε συνύπαρξη γλυπτού και ζωγραφικού διακόσμου. Υπερτερεί, βέβαια, ο ζωγραφικός. Ο γλυπτός διάκοσμος κοσμεί μόνο τη δεύτερη ζώνη με τις δεσποτικές εικόνες. Τα θέματα είναι φυτικά στους κιονίσκους που ορίζουν τις θέσεις των εικόνων και εμπλουτίζονται με άνθη στο πλαίσιο πάνω από αυτές. Στο ξυλόγλυπτο ημικυκλικό υπέρθυρο της Ωραίας Πύλης τα θέματα είναι τοποθετημένα συμμετρικά. Απεικονίζεται ένα κάνιστρο από το οποίο ξεπροβάλλουν βλαστοί

---

22 Η αχιβάδα, γνωστό θέμα από την παλαιοχριστιανική περίοδο, απαντάται και στα τέμπλα της Ηπείρου, της Δωδεκανήσου και της Κρήτης. Σχετικά βλ. *Ch. Koutelakis,* Ξυλόγλυπτα τέμπλα της Δωδεκανήσου μέχρι το 1700, Εκδόσεις Δωδώνη, Athens — Ioannina 1986, 151.

23 *E. Tsaparlis,*ό.π., 47–53, πιν. 3Α, 3Β.

24 Το χωριό ονομαζόταν επίσης Νουμπενίτσα ή Λουμπενίτσα. Για το μνημείο βλ. *Χ. Savopoulou-Katsiki,* Ο ναός της Παναγίας στη Λούμπινστα Γρεβενών, Δυτικομακεδονικά Γράμματα*,* έτος Θ′, Kozani 1998, 69–84.

αμπέλου με φύλλα και καρπούς. Ανάμεσά τους διακρίνονται δύο ζεύγη πουλιών.

Τα ξύλινα θωράκια της κατώτερης ζώνης είναι ζωγραφισμένα με κατακόρυφα κλαδιά φορτωμένα με άνθη και ρόδια, σύμβολα γονιμότητας. Το ένα από τα δύο κλαδιά στηρίζεται σε βάζο. Δε γνωρίζουμε εάν υπήρχε αρχικά δεύτερη ζώνη εικόνων (Δωδεκάορτο ή Μεγάλη Δέηση). Είναι όμως σαφές ότι η απόληξη του τέμπλου διαμορφώνεται με πίνακες εν σειρά που έχουν εναλλάξ ορθογώνιο ή τοξωτό πλαίσιο. Τα θέματά τους είναι κυρίως ανθικά όπως κλαδιά διαφόρων λουλουδιών, κλαδιά φορτωμένα με ρόδια αλλά και συστάδες κυπαρισσιών. Τα κυπαρίσσια αποτελούν αγαπητό θέμα στη νεοελληνική λιθογλυπτική, ξυλογλυπτική και ζωγραφική. Το τέμπλο της Λούμπινστας αποκτά ιδιαίτερο ενδιαφέρον εξαιτίας γραπτής επιγραφής σε οριζόντιο αδιακόσμητο πλαίσιο, κάτω ακριβώς από την εικόνα του Χριστού (πίν.9). Η επιγραφή δεν σώζεται στο σύνολό της, μας πληροφορεί ωστόσο ότι το τέμπλο και το ταβάνι είναι *έργο του γερονίκου του έτους 1784*.

Ναός Κοίμησης της Θεοτόκου στο Τριφύλλι. Σε μικρή απόσταση από τον ερειπωμένο οικισμό της Λούμπινστας βρίσκεται το χωριό Τριφύλλι του νομού Γρεβενών. Στο κοιμητήριο του οικισμού σώζεται ο μικρός μονόχωρος ναός της Παναγίας. Το τέμπλο του ναού είναι απλό, ξύλινο, διακοσμημένο με γραπτό διάκοσμο και δε σώζεται στο συνολικό του ύψος. Οι δεσποτικές εικόνες πλαισιώνονται από κάθετες και οριζόντιες σανίδες διακοσμημένες με διαφορετικά ανθικά μοτίβα (μαργαρίτες, τουλίπες) τοποθετημένα εν σειρά σε βαθύ πράσινο φόντο. Στην κάτω ζώνη, στα πλαίσια των θωρακίων, παριστάνονται δένδρα εν σειρά σε πορτοκαλόχρωμο φόντο, όπως και στο τέμπλο της Λούμπινστας με το οποίο παρουσιάζει σημαντικές ομοιότητες.

Στην περίπτωση του τέμπλου της Παναγίας στο Τριφύλλι το κέντρο βάρους του διακόσμου επικεντρώνεται στα θωράκια. Πλούσιες ανθικές συνθέσεις τοποθετημένες σε βάζα γεμίζουν τη ζωγραφισμένη επιφάνεια (πίν. 10). Από τα θέματα των θωρακίων δεν λείπουν και τα φρούτα. Στο πρώτο, δεξιά της Ωραίας Πύλης, ζωγραφίζονται διάφορα φρούτα τοποθετημένα κατά είδος σε οριζόντιες σειρές. Όλη η σύνθεση στηρίζεται σε καρπούζι στο σώμα του οποίου μπήγονται δύο μαχαίρια. Το θέμα χαρακτηρίζεται από ρεαλισμό και απλότητα. Σε δύο άλλα θωράκια, αριστερά της Ωραίας Πύλης, τοποθετήθηκαν στις κορυφές των ανθικών συνθέσεων δύο αντωπά παγώνια. Στο οριζόντιο διαχωριστικό πλαίσιο μεταξύ των θωρακίων και της ζώνης των δεσποτικών εικόνων αναπτύσσεται η επιγραφή: *Αφόντη έγηνην το ταβάνη τη 1784 εκ χηρας του αμαρτολού δήμος από χορειο βουρπηανή από βηλαέτι Κόντζα.*[25] Η ίδια χρονολογία, δηλαδή το έτος 1784, έχει γραφεί, μάλιστα ενταγμένο μέσα στο σχέδιο, και στο θωράκιο αριστερά της Ωραίας Πύλης. Στο ίδιο θωράκιο υπάρχει ιδιόχειρη σημείωση του επισκόπου Σταγών Αναγνώστη της 28ης Οκτωβρίου του

25 Στην επιγραφή αυτή, αλλά και σε όλες τις περιπτώσεις, διατηρείται η ορθογραφία των καλλιτεχνών.

έτους 1847, ο οποίος κατά πάσα πιθανότητα λειτούργησε την ημέρα εκείνη στο ναό.

Η συγγένεια των θεμάτων, τα κοινά χαρακτηριστικά ακόμη και ο γραφικός χαρακτήρας του ζωγράφου μας οδηγούν στη σκέψη ότι στα δύο τέμπλα, της Λούμπινστας και του Τριφυλλιού, εργάστηκαν οι Ηπειρώτες ζωγράφοι Νίκος και Δήμος, πιθανότατα πατέρας και γιός, από τη Βουρπιανή της επαρχίας Κόνιτσας της Ηπείρου, γνωστή κυρίως για τους κτίστες και τους λιθοξόους της.

Άγιος Νικόλαος Κοζάνης. Ο μητροπολιτικός ναός του αγίου Νικολάου[26] κτίστηκε στα 1664 με πρωτοβουλία του άρχοντα Χαρισίου Τράντα και τη συμβολή των Κοζανιτών. Στα 1721 ο ναός αυτός κατεδαφίστηκε και στη θέση του κατασκευάστηκε μεγαλύτερος και ευρύχωρος, για να καλύψει τις ανάγκες της εποχής. Η εκτεταμένη κτητορική επιγραφή στο δυτικό τοίχο του βορείου κλίτους δείχνει τη συμμετοχή και τη συνεισφορά όλων των κατοίκων της πόλης στο έργο της ανέγερσης. Δωρητές υπήρξαν κληρικοί, ιερομόναχοι και άρχοντες της πόλης.

Ο ναός ανήκει στον τύπο της θολωτής βασιλικής. Το κεντρικό κλίτος καλύπτεται με ημικυλινδρική καμάρα και τα πλάγια κλίτη με σύνολο θόλων. Οι εσωτερικές επιφάνειες του ναού καλύπτονται στο σύνολό τους με τοιχογραφίες. Φιλοτεχνήθηκαν στα 1730, επί επισκόπου Ζαχαρίου, από τους αδελφούς Νικόλαο και Θεόδωρο, ζωγράφους από τα Ιωάννινα. Το τέμπλο, ο άμβωνας και ο δεσποτικός θρόνος αποτελούν ξυλόγλυπτο σύνολο εξαιρετικής τέχνης. Κατασκευάστηκαν στο χρονικό διάστημα 1747–1750 όπως προκύπτει από σχετικούς λογαριασμούς πληρωμών καταχωρημένους στον κώδικα οικονομικών της εκκλησίας[27] των ετών αυτών και οι εργασίες ολοκληρώθηκαν οπωσδήποτε πριν από το 1755, χρονολογία που αναγράφεται στην εικόνα του τιμώμενου αγίου Νικολάου. Είναι έργο του ξυλογλύπτη Μπαντοβέρη. Οι εικόνες του τέμπλου είναι αξιόλογα έργα του περίφημου ζωγράφου του 18ου αιώνα Αποστόλη από τα Βοδενά (σημερινή Έδεσσα).

Το τέμπλο είναι ολόγλυφο και στο διάκοσμό του κυριαρχούν τα φυτικά και ανθικά θέματα. Τα θωράκια της κατώτερης ζώνης κοσμούνται με βλαστούς και άνθη τοποθετημένα με αυστηρότητα σε έντονο κόκκινο φόντο (πίν.11). Οι ορθογώνιοι πεσσίσκοι, που στηρίζουν τα θωράκια της κάτω ζώνης, κοσμούνται με βλαστούς φορτωμένους με άνθη στηριζόμενους σε αγγεία.[28] Ο διάκοσμος είναι ίδιος και στους κιονίσκους που αποτελούν συνέχεια καθ' ύψος των πεσσίσκων και ορίζουν τις θέσεις των δεσποτικών εικόνων. Οι κιονίσκοι στέφονται με δικέφαλους αετούς. Με φύλλα και άνθη κοσμούνται και οι άνω κετεμπέδες

---

26 *Λ. Papaioannou*, Ο καθεδρικός ναός του Αγίου Νικολάου Κοζάνης, Kozani 1989.

27 *J. Dimopoulos,* Τα παρά τον Αλιάκμονα Εκκλησιαστικά, Thessaloniki 1994, 268, όπου παρατίθεται ο πίνακας με τους λογαριασμούς των ετών 1747, 1748, 1749, 1750 π.χ. Σίδερα δια τέμπλον δεκάδες 4 γρόσια 120, 1 σινάκι σιδηρούν δια τον Μπαντοβέρην γρόσια 24 κ.λ.π.

28 *E. Tsaparlis*, ό.π., 108

Σε αντίθεση με τις υπόλοιπες επιφάνειες του τέμπλου τα τοξωτά κεμέρια, πάνω από τις δεσποτικές εικόνες, είναι κατασκευασμένα με τη διάτρητη τεχνική, που τα καθιστά περισσότερο εντυπωσιακά και προσδίδει σ' αυτά ελαφρότητα και χάρη. Η μικρή ζώνη που βρίσκεται πάνω από τις δεσποτικές εικόνες, κοσμείται με ανθικό μοτίβο επαναλαμβανόμενο σε όλο το μήκος της. Το μοτίβο είναι μπουκέτο με τρία άνθη και αποτελεί γνωστό θέμα των τέμπλων της ίδιας περιόδου. Ακολουθεί ζώνη με το θέμα της αμπέλου και τέλος η ζώνη του Δωδεκάορτου (πίν.12).

Ο Σταυρός και τα Λυπηρά στηρίζονται σε ζεύγος πτερωτών δρακόντων. Φέρουν ξυλόγλυπτα πλαίσια διακοσμημένα με ανθικά θέματα. Ο Σταυρός έχει τρίλοβα άκρα στα οποία εικονίζονται οι τέσσερις ευαγγελιστές. Το βημόθυρο διαιρείται σε τρεις ζώνες. Στις δύο κατώτερες υπάρχουν τοξοστοιχίες για τις παραστάσεις των ιεραρχών και του Ευαγγελισμού, που είναι κατεστραμένες, ενώ η ανώτερη ζώνη κοσμείται με βλαστούς, φυλλώματα και καρπούς αμπέλου.

Στο τέμπλο του αγίου Νικολάου Κοζάνης το ανάγλυφο είναι έντονο, δημιουργεί φωτοσκιάσεις, χαρακτηρίζεται από πλαστικότητα αλλά και αυστηρότητα και αποκτά ιδιαίτερη μεγαλοπρέπεια με την πυκνότητα των κοσμημάτων του και με τη χρήση του χρυσού, κυρίως στο έντονο κόκκινο φόντο.

Συμπεράσματα. Από τα τέμπλα που συνοπτικά παρουσιάστηκαν μπορούμε να παρακολουθήσουμε την εξέλιξη στη διάρθρωση, τεχνική και θεματογραφία των μεταβυζαντινών τέμπλων στο χώρο της Δυτικής Μακεδονίας και το πέρασμα από τον 16ο μέχρι τον 19ο αιώνα.

Ως προς τη διάρθρωση παρατηρούμε σταδιακή αύξηση του ύψους με την προσθήκη σειράς εικόνων και την παρεμβολή διακοσμητικών ζωνών. Η αύξηση αυτή ενδεχομένως οφείλεται και στην αύξηση των διαστάσεων των ναών από τον 16ο έως τον 18ο αιώνα. Οφείλεται,όμως, όπως έχει υποστηριχθεί και σε ξένες επιδράσεις, κυρίως ρωσικές.[29] Άλλωστε στις αρχές του 18ου αιώνα και τα σερβικά τέμπλα υψώνονται υπό την επίδραση της Ρωσίας αποκλείοντας τη θέα από τον κυρίως ναό προς το ιερό βήμα.[30]

Ως προς την τεχνική από την πρόστυπη, το χαμηλό ανάγλυφο, το σχεδόν επίπεδο του 16ου αιώνα φθάνουμε σταδιακά στην έκτυπη και διάτρητη τεχνική, το έντονο ανάγλυφο όπου οι εναλλαγές φωτός — σκιάς παίζουν σημαντικό ρόλο.

Ως προς τη θεματογραφία των κοσμημάτων παρατηρείται σταδιακά η προσθήκη στον φυτικό διάκοσμο του 16ου αιώνα ζώων, πτηνών, ανθρωπίνων μορφών, πλούσιων ανθικών μοτίβων με την κορύφωση του διακόσμου των θωρακίων με παραστάσεις από την Παλαιά και Καινή Διαθήκη στα μέσα του 18ου αιώνα. Στη θεματογραφία διατηρείται, βασικά, η παράδοση με την εισβολή, βέβαια, στοιχείων από τη δυτική και ισλαμική τέχνη. Στη γραπτή

[29] *E. Tsaparlis*, ό.π., 93, όπου και σχετική βιβλιογραφία.
[30] *M. Ćorović-Ljubinković*, ό.π., 144

διακόσμηση των τέμπλων διακρίνουμε την τάση της εποχής για χρήση κοινών διακοσμητικών θεμάτων στην εκκλησιαστική και κοσμική (αστική) τέχνη.[31]

Οι επιγραφές στα τέμπλα δίνουν πολύτιμα στοιχεία που αφορούν στο έτος κατασκευής τους αλλά και στους χορηγούς, οι οποίοι είναι κατά κανόνα άρχοντες γεγονός που μας πληροφορεί για την κοινωνική διαστρωμάτωση της εποχής αυτής. Δεν λείπει βέβαια και η συνδρομή και συμμετοχή στη δαπάνη των ιερέων και των απλών κατοίκων όπως στην περίπτωση της Παναγίας στην Παλιουριά. Τέλος παρατηρούμε ως προς τους καλλιτέχνες των τέμπλων ότι οι ζωγράφοι υπογράφουν τα έργα τους όπως ο Νίκος και ο Δήμος από την Βουρπιανή και ο Κωνσταντίνος από το Λινοτόπι που χρύσωσε το τέμπλο της Κλεισούρας ενώ οι ξυλογλύπτες δεν αναφέρουν τα ονόματά τους.

Τέλος στα τέμπλα που παρουσιάστηκαν διαπιστώνεται συγγένεια με τα τέμπλα της Ηπείρου,[32] της Θεσσαλίας,[33] της περιοχής της Δρόπολης[34] στην Αλβανία, της Αχρίδας[35] και του Νέρεζι.[36]

Ксанши Савоџулу-Кацики

ДАТОВАНЕ ПОСТВИЗАНТИЈСКЕ ОЛТАРСКЕ ПРЕГРАДЕ ИЗ ЗАПАДНЕ МАКЕДОНИЈЕ (16–18. век)

Наше истраживање обухвата седам олтарских преграда датираних прецизно помоћу натписа и једну која се датује са извесношћу на основу докумената којима је наручена и плаћена. Све преграде налазе се у црквама Западне Македоније и потичу из времена између 16. и 18. века: Св. Никола у Велвенду у округу Кожани (1591), Св. Никола у насељу Драгота у Костуру (1678), Св. Јован Претеча у насељу Апозари у Костуру (1701), Богородичин манастир у Клисури у округу Костура (1757, са позлатом из 1772), храм Богородичиног Успења у Паљурији у округу Гревена (1757), храм Богородице у опустелом селу Љубинца у округу Гревена, на граници Македоније и Тесалије (1784), храм Богородичиног Успења у Трифили у округу Гревена (1784) и митрополитски храм Св. Ни-

31 Χαρακτηριστικά παραδείγματα αποτελούν οι διακοσμήσεις στα Αρχοντικά της Σιάτιστας στη Δυτική Μακεδονία. Σχετικά βλ. *N. Moutsopoulos,* Τα αρχοντικά της Σιάτιστας, Επιστημονική Επετηρίς της Πολυτεχνικής Σχολής , τ. Α′, Thessaloniki 1964.

32 Όπως υποσημείωση 12

33 *X. Savopoulou-K. Katsikis,* Αρχιτεκτονική και ζωγραφική των μεταβυζαντινών ναών στο νομό Τρικάλων, Πρακτικά Συνεδρίου, Larisa 2006 (υπό εκτύπωση).

34 Όπως υποσημείωση 15 και 21

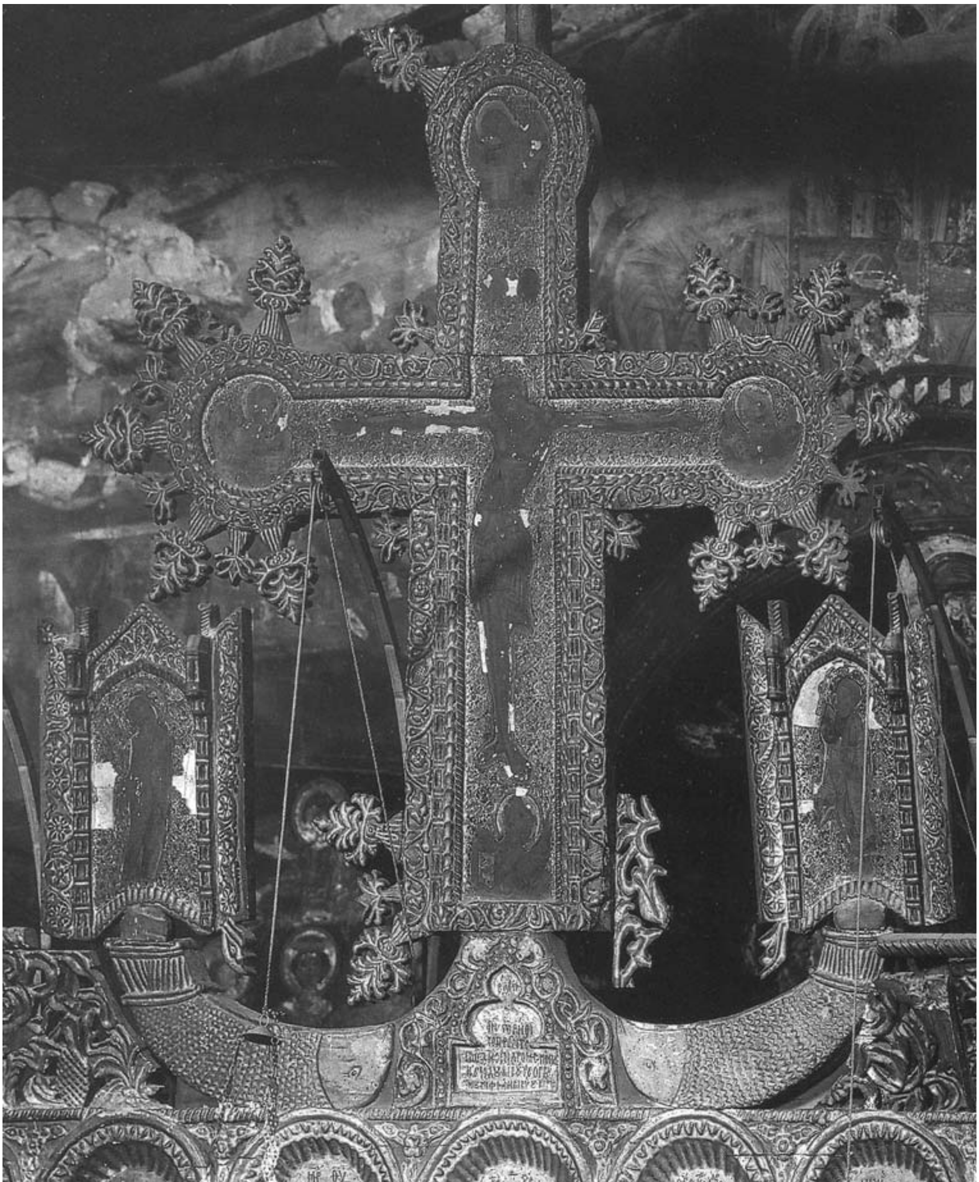
35 Όπως υποσημείωση 7

36 Όπως υποσημείωση 8

коле у Кожани, чија хронологија изградње проистиче из сачуваног уговора о градњи и исплати градитеља (1747–1750).

Наведени примери омогућавају да се прати развитак поствизантијских олтарских преграда датог простора и времена у градњи, уметничком стилу и тематици. У градњи се примећује постепено повећање висине додавањем низа икона и уметањем украсних зона. У стилу се од плитког, скоро поравнатог рељефа 16. века стиже до дубоког рељефа јаких усека. У украсној тематици примећује се постепено обогаћивање биљног украса 16. века додавањем животиња, птица, људских обличја, богатих цветних мотива, са венцем од плоча на врху, који садржи старозаветне и новозаветне представе и јавља се средином 18. века. Тематика у основи чува традицију, уз уношење елемената западне и исламске уметности. Уочава се и тенденција употребе украсних тема које су заједничке црквеној и лаичкој (градској) уметности.

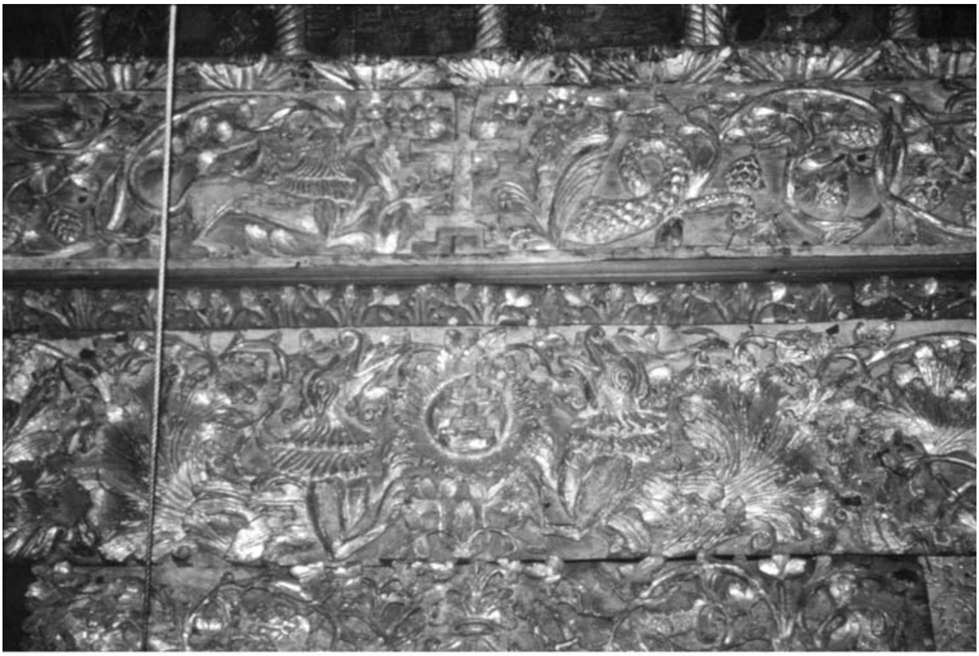
Натписи на олтарским преградама садрже драгоцене податке о години настанка, као и о добротворима који су по правилу богаташи, али и свештеници и обични људи. Приказане преграде показују сличности са онима у Епиру, Тесалији, области Дрополи у Албанији, Охриду и Нерезима.



Πίν. 1 Βελβεντό, Άγιος Νικόλαος, Σταυρός και Λυπηρά



Πίν. 2 Βελβεντό, Άγιος Νικόλαος, Βημόθυρα



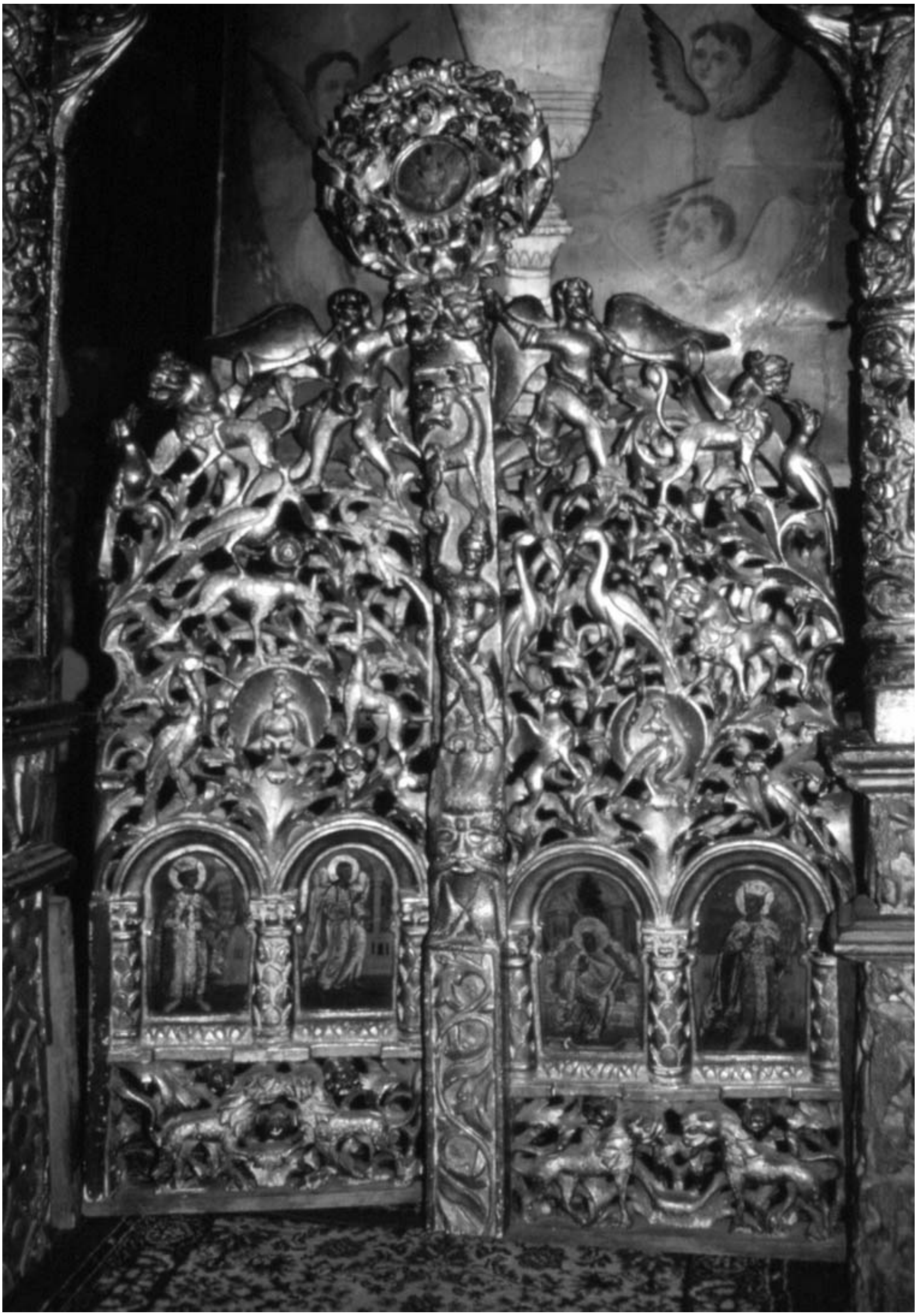
Πίν. 3 Καστοριά, Άγιος Νικόλαος Δραγωτά, Τέμπλο, τμήμα θριγκού



Πίν. 4 Καστοριά, Άγιος Νικόλαος Δραγωτά, Ζεύγος δρακόντων που βαστάζουν
το Σταυρό και τα Λυπηρά



Πίν. 5 Καστοριά, Άγιος Ιωάννης Απόζαρι, λεπτομέρεια τέμπλου με την επιγραφή



Πίν. 6 Κλεισούρα, Μονή Παναγίας, Βημόθυρα



Πίν. 7 Κλεισούρα, Μονή Παναγίας, Θωράκιο με την παράσταση της Εξορίας των Πρωτοπλάστων



Πίν. 8 Παλιουριά, Κοίμηση της Θεοτόκου, Υπέρθυρο Ωραίας Πύλης



Πίν. 9 Λούμπινστα, Παναγία, επιγραφή στο τέμπλο



Πίν. 10 Τριφύλλι, Κοίμηση της Θεοτόκου, Θωράκιο τέμπλου με την επιγραφή



Πίν. 11 Κοζάνη, Άγιος Νικόλαος, Θωράκιο τέμπλου



Πίν. 12 Κοζάνη, Άγιος Νικόλαος, τμήμα θριγκού και Δωδεκάορτου

Зборник радова Византолошког института XLIV, 2007
Recueil des travaux de l'Institut d'études byzantines XLIV, 2007

UDC: 726.7(495)

ΦΑΙΔΩΝ ΧΑΤΖΗΑΝΤΩΝΙΟΥ (Thessaloniki)

ΝΕΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΓΙΑ ΤΗΝ ΟΙΚΟΔΟΜΙΚΗ ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΟΥ ΚΑΘΟΛΙΚΟΥ ΤΗΣ ΜΟΝΗΣ ΠΑΝΤΟΚΡΑΤΟΡΟΣ ΑΓΙΟΥ ΟΡΟΥΣ

Την περίοδο 2003–2006 εκτελέστηκαν οι προγραμματισμένες από το ΚΕΔΑΚ εργασίες αποκατάστασης του καθολικού της Μονής Παντοκράτορος, οι οποίες περιελάμβαναν την αντικατάσταση των μολύβδινων φύλλων κάλυψης των στεγών, καθώς και των εξωτερικών επιχρισμάτων του συγκροτήματος. Κατά τη διάρκεια των εργασιών προέκυψαν νεώτερα στοιχεία σχετικά με την οικοδομική ιστορία του καθολικού.

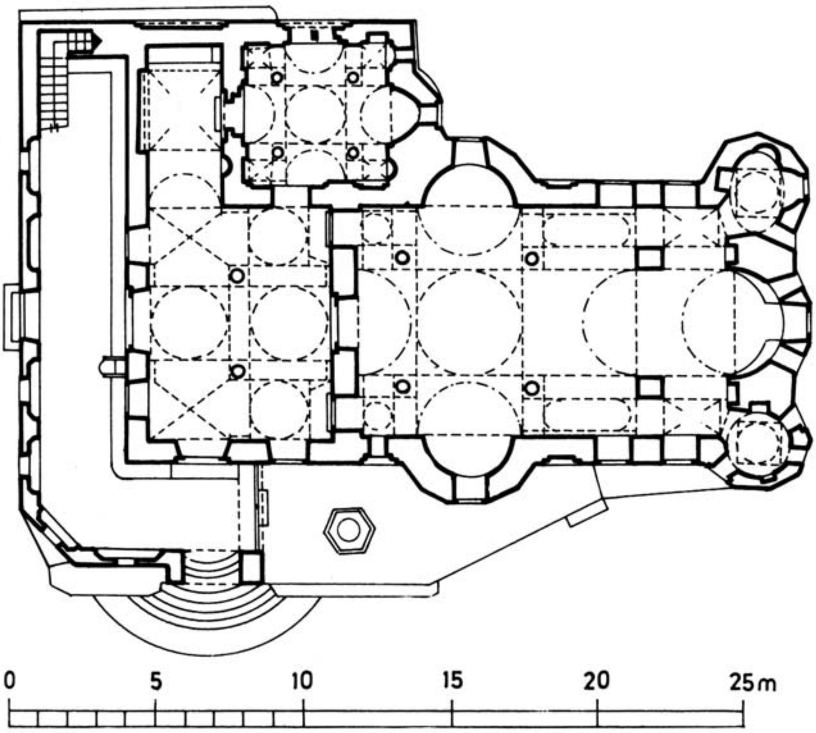
Συγκεκριμένα εντοπίστηκε η στέγη της ανατολικής κεραίας του κυρίως ναού, προϊόν επέκτασης προς ανατολάς του Ιερού Βήματος κατά το πρώτο μισό του 17ου αιώνα, ενώ φάνηκε ότι ο σημερινός κεντρικός τρούλος του ναού δεν είναι ο αρχικός, αλλά αποτελεί μέρος της μεγάλης ανακαίνισης που έγινε στο συγκρότημα στα μέσα του 19ου αιώνα. Σε ό,τι αφορά την λιτή, κατέστη σαφές ότι η σημερινή της μορφή προέκυψε από τον διπλασιασμό του εμβαδού ενός αρχικού στενού νάρθηκα, ενώ οι στέγες στο δυτικό τμήμα του συγκροτήματος απέκτησαν την σημερινή τους διάταξη όταν έγινε μία καθ' ύψος προσθήκη στον εξωνάρθηκα.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός ότι, όπως προέκυψε από την παρατήρηση της τοιχοποιίας στο κατώτερο τμήμα του βόρειου χορού του καθολικού και της ανατολικής και της βόρειας τοιχοποιίας του παρεκκλησίου της Κοιμήσεως της Θεοτόκου, και μετά από σύγκριση με την τοιχοποιία του νότιου χορού και του υπόλοιπου κυρίως ναού, εξάγεται το συμπέρασμα ότι το τμήμα αυτό μάλλον ανήκει σε παλαιότερο οικοδόμημα, το οποίο ενσωματώθηκε στο καθολικό, υπόθεση που ενισχύεται από τον εντοπισμό στη νότια πλευρά της λιτής, στη θέση του κατεδαφισμένου παρεκκλησίου των Τριών Ιεραρχών, ενός τοίχου παλαιότερου από το καθολικό.

Ακόμη, εντοπίστηκαν νεώτερα στοιχεία που αφορούν στην αναδιαμόρφωση, κατά την ανακαίνιση του 19ου αιώνα, του ισογείου στην βορειοδυτική γωνία του συγκροτήματος και σχετίζονται με την μεταφορά του τάφου των κτητόρων στη σημερινή του θέση και την προσθήκη του εξωνάρθηκα, η οποία στάθηκε η αιτία για την διαφοροποίηση της αρχικής πρόσβασης προς το κωδωνοστάσιο.

Ιστορικά στοιχεία

Η Μονή Παντοκράτορος ιδρύθηκε, κατά πάσα πιθανότητα, λίγο πριν το 1357 και το καθολικό καθιερώθηκε το 1362/63. Το παρεκκλήσι της Κοιμήσεως της Θεοτόκου ιστορήθηκε στα τέλη του 14ου ή στις αρχές του 15ου αιώνα, αλλά είχε ιδρυθεί παλαιότερα. Το καμπαναριό φέρει εντοιχισμένη μαρμάρινη κτητορική επιγραφή του 18ου αιώνα, αλλά επίσης ενδέχεται να είναι παλαιότερο. Τέλος, ο εξωνάρθηκας εγκαινιάσθηκε το 1847, χρονολογία που αντιστοιχεί στην οικοδόμηση του ημιωρόφου του και στη διακόσμηση του εσωτερικού του, ενώ το ισόγειο είναι παλαιότερο.[1] Η ανατολική κεραία του κυρίως ναού είναι προϊόν οικοδομικής επέκτασης προς ανατολάς, η οποία πραγματοποιήθηκε στο πρώτο μισό του 17ου αιώνα. Αργότερα, τον 19ο αιώνα, με μία εκτεταμένη ανακαίνιση στο οικοδομικό συγκρότημα του καθολικού, ο ναός απέκτησε νεοκλασικά χαρακτηριστικά (1847–49).



Κάτοψη του καθολικού (Παύλος Μυλωνάς)

[1] Κατά τις δύο πρώτες φάσεις των εργασιών αποκατάστασης του καθολικού (αντικατάσταση των φύλλων μολύβδου στη στέγη και αντικατάσταση των εξωτερικών επιχρισμάτων, 2003–2005) ήρθαν στο φως άγνωστες κατασκευαστικές φάσεις στα διάφορα επιμέρους τμήματα του ναού. Τα στοιχεία που έχουν προκύψει εξετάζονται και οριστικά συμπεράσματα για επιμέρους χρονολογήσεις θα δημοσιοποιηθούν μετά το πέρας των εργασιών στο οικοδομικό συγκρότημα του καθολικού.

Προβλήματα του καθολικού

Οι εργασίες αποκατάστασης στο καθολικό της Μονής Παντοκράτορος άρχισαν τον Μάιο του 2003. Η μελέτη προέβλεπε εργασίες για την αντιμετώπιση των σοβαρών προβλημάτων υγρασίας, η οποία εντοπιζόταν κυρίως στη στέγη και στις τοιχοποιίες Αντίστοιχα προβλήματα παρουσιάζονταν και στο κωδωνοστάσιο. Στην πορεία, κρίθηκε αναγκαίο η επέμβαση να συμπεριλάβει και την αποκατάσταση του ταβανιού του εξωνάρθηκα, εργασία η οποία δεν προβλεπόταν στην αρχική μελέτη.[2]

Στην παρούσα εργασία θα παρουσιαστούν νέα στοιχεία που προέκυψαν κατά τις εργασίες του 2003–2005.[3]

Ανατολική κεραία του κυρίως ναού

Ως προς τα στοιχεία που προέκυψαν στο ανατολικό τμήμα του κυρίως ναού, παραπέμπω στην ανακοίνωση που παρουσίασα στο Εικοστό Τέταρτο Συμπόσιο της ΧΑΕ.[4] Συνοπτικά θα αναφέρω ότι με την αφαίρεση της δίρριχτης στέγης του 1849 αποκαλύφθηκε η αρχική κυρτή πλινθόκτιστη στέγη του 17^{ου} αιώνα, η οποία και αποκαταστάθηκε τελικά, επαναφέροντας το τμήμα αυτό του ναού στη μορφή που απέκτησε με την επέκταση προς ανατολάς του Ιερού Βήματος, η οποία συντελέστηκε εκείνη την εποχή. Βέβαια, όπως προέκυψε από διερευνητικές τομές που έγιναν σε διαφορετικά σημεία της στέγης, υπήρξαν τουλάχιστον τρεις διαδοχικές κατασκευαστικές φάσεις στο πρώτο μισό του 17^{ου} αιώνα: 1614 — 1623 — 1638 — περί το 1650.[5] Τα γείσα της πρώτης και της δεύτερης φάσης ήταν χαμηλότερα από το γείσο του 1849, κατά ένα μέτρο περίπου της πρώτης και κατά μισό μέτρο της δεύτερης. Από το γεγονός αυτό

---

2 Τα σχέδια αποτύπωσης της αρχικής μελέτης εκπονήθηκαν από τον ιδιώτη αρχιτέκτονα κ. Γιάννη Δωρόπουλο. Η μελέτη εγκρίθηκε από το Δ.Σ. του Κέντρου Διαφύλαξης Αγιορείτικης Κληρονομιάς (Κε.Δ.Α.Κ.) τον Μάιο του 2003 και οι εργασίες εκτελούνται υπό την επίβλεψή μου, με την ιδιότητα του αρχιτέκτονα μηχανικού του Κε.Δ.Α.Κ., ενώ υπεύθυνος για τα στατικά είναι ο συνάδελφος πολιτικός μηχανικός κ. Στέφανος Γκιόλιας. Η αρχική μελέτη τροποποιήθηκε δύο φορές, το 2004 και 2005, προσαρμοζόμενη στα στοιχεία που προέκυψαν κατά την πορεία των εργασιών, οπότε ήρθαν στο φως σημαντικά ευρήματα που οδηγούν σε νεώτερα συμπεράσματα σχετικά με την οικοδομική ιστορία του συγκροτήματος του καθολικού. Σήμερα μένει να αντιμετωπιστεί το ζήτημα της συντήρησης ή της αντικατάστασης του ταβανιού του εξωνάρθηκα. Ακόμη, έχει γίνει δειγματοληψία κονιαμάτων και ήδη καταρτίζεται ένα αρχείο κονιαμάτων από τις διάφορες κατασκευαστικές φάσεις του καθολικού αλλά και από άλλα κτίρια της Μονής, το οποίο θα είναι χρήσιμο και για τους μελλοντικούς ερευνητές.

3 Έχει προηγηθεί μία ανακοίνωση στο 25^{ο} Συμπόσιο της Χ.Α.Ε., στην οποία παρουσιάστηκαν αρκετά από τα νέα αυτά στοιχεία, βλ. Χατζηαντωνίου 2005β, αλλά εδώ αποκτούν μία πληρέστερη μορφή, εμπλουτισμένη από παρατηρήσεις που έγιναν και δεδομένα που προέκυψαν και συνεκτιμήθηκαν μετά τον Μάιο του 2005.

4 Τα συμπεράσματα για τις κατασκευαστικές φάσεις της ανατολικής κεραίας του καθολικού παρουσιάστηκαν στο 24^{ο} Συμπόσιο της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας (Χατζηαντωνίου 2004). Στη συνέχεια, συμπληρωμένα με νεώτερα στοιχεία, συμπεριλήφθηκαν στο ένατο τεύχος του περιοδικού «Μνημείο και Περιβάλλον» (Χατζηαντωνίου 2005β).

5 Ανατρέπεται έτσι η ως τώρα επικρατούσα άποψη ότι η μορφή της επέκτασης προς ανατολάς του Ιερού Βήματος αποκτήθηκε σε μία μοναδική χρονική στιγμή, το 1614 (βλ. Παπάγγελος 1991).

συνάγεται ότι τα πλευρικά διαμερίσματα, βόρεια και νότια, της ανατολικής κεραίας του ναού αρχικά ήταν χαμηλότερα. Για το λόγο αυτό, και προκειμένου, για λόγους μορφολογίας, να επιτευχθεί η εναρμόνιση της ανατολικής κεραίας με το υπόλοιπο καθολικό, προκρίθηκε η αποκατάσταση της στέγης της δεύτερης φάσης του 17ου αιώνα με την κατασκευή του γείσου κατά μισό μέτρο χαμηλότερα, αλλά με τη μορφή του γείσου του 1849, το οποίο τώρα διατρέχει ομοιόμορφο όλη τη στέγη του κυρίως ναού, συμπεριλαμβανομένης της λιτής και των δύο χορών.

Τρούλοι

Στο συγκρότημα του καθολικού υπάρχουν επτά τρούλοι: ο κεντρικός του κυρίως ναού και οι δύο μικροί τρούλοι των τυπικαριών (που αντιστοιχούν στην πρόθεση και στο διακονικό), οι τρεις τρούλοι της λιτής και ο τρούλος του παρεκκλησίου της Κοιμήσεως της Θεοτόκου. Εκτός των δύο τρούλων των τυπικαριών που φύονται κατευθείαν από τη λιθοδομή, οι υπόλοιποι πέντε τρούλοι υψώνονται πάνω σε βάσεις, κυκλικές εκείνοι της λιτής, τετράγωνες ο κεντρικός και ο τρούλος του παρεκκλησίου.

Κατά τη διάρκεια των εργασιών φάνηκε ότι η βάση του κεντρικού τρούλου δεν είναι ενιαίας κατασκευής. Το ανώτερο τμήμα του είναι πλινθόκτιστο, ενώ το κατώτερο λιθόκτιστο. Ας σημειωθεί ότι το λιθόκτιστο κάτω τμήμα της βάσης του τρούλου είναι στενότερο από το άνω πλινθόκτιστο τμήμα κατά περίπου 15–20 εκ. (από 7–10 εκ. αντίστοιχα στη ΒΑ και στη ΝΑ γωνία). Ωστόσο, αμφότερες οι κατασκευαστικές φάσεις της βάσης είναι μεταγενέστερες του δυτικού τμήματος της κυρτής στέγης των αρχών του 17ου αιώνα, αφού εδράζονται πάνω της, γεγονός που δεν συμβαίνει ωστόσο με τη δυτική πλευρά, όπου, όπως αποδείχτηκε, η κατασκευή της βάσης του τρούλου και των δύο κεραιών, βόρειας και δυτικής, είναι ενιαία. Φαίνεται, επομένως, ότι ο παλαιότερος κεντρικός τρούλος του καθολικού αντικαταστάθηκε από τον σημερινό την περίοδο 1847–1849. Ο σημερινός, όμως, τρούλος είναι κατά τι μεγαλύτερος του παλαιότερου, επεκτεινόμενος προς τα ανατολικά κατά 15–20 εκ. περίπου.

Μπορούμε ακόμη να υποθέσουμε ότι τα προβλήματα που αναφέρονται στην απανταχούσα του ηγουμένου Χρυσάνθου (1744) και αφορούν στο καθολικό, αντιμετωπίστηκαν με μία τοπική αλλά σοβαρή επέμβαση ανάκτισης της τοιχοποιίας στην ανατολική πλευρά της βάσης του *«μεγάλου κουμπέ»*.[6]

Ως προς τις βάσεις των τρούλων της λιτής, αυτές καλύφθηκαν κατά την ανύψωση της στέγης της λιτής σε ύψος από μισό έως ενάμιση μέτρο. Η ανάγκη αυτή προέκυψε όταν οικοδομήθηκε ο ημιώροφος του εξωνάρθηκα στα μέσα του 19ου αιώνα και έγινε μια γενική αναδιάταξη των στεγών.

---

[6] Σχετικά με την απανταχούσα του 1644 που *«φέρεται να υπογράφει καλλιτεχνικά ο καθηγούμενος Χρύσανθος»*, βλ. Πάρδος 1998: 161, από όπου και το παράθεμα, και Χρυσοχοΐδης 1998: 36. Για σχολιασμό των παραπάνω σε σχέση με τα ευρήματα κατά τις εργασίες στη στέγη, βλ. Χατζηαντωνίου 2005β: 121).

Χοροί

Με την καθαίρεση των επιχρισμάτων στις εξωτερικές επιφάνειες της τοιχοποιίας, αποκαλύφθηκαν οι διάφορες κατασκευαστικές φάσεις του μνημείου, γεγονός που οδήγησε σε μία νέα ανάγνωση της οικοδομικής ιστορίας του (Φωτ. 1). Από την εξέταση της τοιχοποιίας, εξωτερικά, δίνεται η εντύπωση ότι το καθολικό αρχικά δεν είχε χορούς. Το ενδεχόμενο αυτό αποκλείστηκε, εφόσον αρκετά τμήματα τοιχογραφιών στο εσωτερικό αμφοτέρων των χορών ανήκουν στην αρχική ιστόρηση του ναού, που έχει χρονολογηθεί στη δεκαετία 1360–1370, αμέσως μετά την ίδρυση της Μονής,[7] εξάλλου, ως γνωστόν, ο τύπος του αθωνικού τρίκογχου ναού είχε παγιωθεί ήδη από την αυγή του 11^{ου} αιώνα.[8]

Η εντύπωση ότι οι χοροί ανήκουν σε διαφορετικές κατασκευαστικές φάσεις οφείλεται στο γεγονός ότι, ως προς τον τρόπο δόμησης, διαφοροποιούνται από την υπόλοιπη τοιχοποιία του κυρίως ναού αλλά και μεταξύ τους. Στον βόρειο χορό διακρίνονται τρεις κατασκευαστικές φάσεις (Φωτ. 2), ενώ στον νότιο χορό δύο.[9] Το ύψος της κατώτερης (παλαιότερης) ζώνης στο βόρειο χορό φτάνει ως το πρέκι του κεντρικού νεοκλασικού παραθύρου. Το τμήμα αυτό του χορού είναι λιθόκτιστο με σποράδην μεμονωμένες πλίνθους σε οριζόντια διάταξη αραιών, ακανόνιστων και όχι πλήρων σειρών. Η μεσαία ζώνη καταλαμβάνει το τμήμα της τοιχοποιίας από το πρέκι του κεντρικού νεοκλασικού παραθύρου ως πάνω από τα τοξωτά παράθυρα του άνω διαζώματος. Το τμήμα αυτό είναι κτισμένο σε πλινθοπερίκλειστο σύστημα δόμησης με επιμελώς πελεκημένους και διατεταγμένους πωρόλιθους, οι οποίοι περικλείονται οριζοντίως από διπλές σειρές πλίνθων και καθέτως από μονές πλίνθους. Η ανώτερη (νεώτερη) ζώνη καταλαμβάνει το τμήμα της τοιχοποιίας πάνω από τα τόξα των παραθύρων του άνω διαζώματος. Ακολουθεί και αυτή το πλινθοπερίκλειστο σύστημα, όμως οι δύο ανώτερες σειρές των πωρόλιθων χωρίζονται μεταξύ τους από μία μονή (αντί για μία διπλή) σειρά πλίνθων.

Στον νότιο χορό διακρίνονται δύο κατασκευαστικές φάσεις, οι οποίες αντιστοιχούν στις δύο ανώτερες φάσεις του βόρειου χορού (Φωτ. 3). Η κατώτερη

---

[7] Μετά από δειγματοληπτική έρευνα που πραγματοποιήθηκε στον νότιο χορό υπό την διεύθυνση του Ευθυμίου Τσιγαρίδα, στο *«πρώτο στρώμα ζωγραφικής»* ανήκουν οι ολόσωμοι άγιοι Γεώργιος και Δημήτριος στην πρώτη ζώνη διακοσμήσεως, οι προτομές των τεσσάρων προφητών της δεύτερης ζώνης ανάμεσα στα παράθυρα *«και πιθανότατα η σκηνή του Νιπτήρος, που εικονίζεται στο τεταρτοσφαίριο του χορού»*, ενώ *«στο ίδιο στρώμα φαίνεται ότι ανήκουν και οι δύο, προς ανατολάς, από τους τέσσερις προφήτες της δεύτερης ζώνης του βορείου χορού»* (Τσιγαρίδας 2001: 47–56).

[8] Σχετικά με την προσθήκη των χορών στα αρχαιότερα αγιορείτικα καθολικά και τη δημιουργία του αθωνικού τύπου τρίκογχου ναού, βλ. Μυλωνάς 1981: 60–62 και Mylonas 1984: 98–103.

[9] Οι διαφοροποιήσεις στην τοιχοποιία εντοπίζονται τόσο στις διαφορές των λίθων (μέσο μέγεθος, χρώμα, πιθανή προέλευση, επεξεργασία) όσο και στη σύσταση του συνδετικού κονιάματος. Καθ’ όλη τη διάρκεια των εργασιών αποκατάστασης του καθολικού (2003–2005) ελήφθησαν δείγματα κονιαμάτων από όλες τις κατασκευαστικές φάσεις του οικοδομικού συγκροτήματος που εντοπίστηκαν μετά την καθαίρεση του εξωτερικού επιχρίσματος. Τα δείγματα, μετά την προγραμματισμένη εξέταση και ταξινόμησή τους που βρίσκεται τώρα σε εξέλιξη, θα συμβάλουν στην καλύτερη γνώση της οικοδομικής ιστορίας του καθολικού.

ζώνη, όμως, του τελευταίου δεν βρίσκει το αντίστοιχό της στον νότιο χορό, στον οποίο, αντιθέτως, η τοιχοποιία σε όλο το ύψος της, από τη βάση ως τη στάθμη του γείσου της δεύτερης φάσης του 17^{ου} αιώνα, είναι κτισμένη όπως και η μεσαία ζώνη του βόρειου χορού, με το ίδιο πλινθοπερίκλειστο σύστημα δόμησης με τους πωρόλιθους και τις διπλές οριζόντιες σειρές πλίνθων.

Η ανώτερη (νεώτερη) κατασκευαστική φάση, ορατή σε αμφότερους τους χορούς, διακρίνεται καλύτερα στον νότιο χορό. Εδώ γίνεται σαφές ότι έχουμε μία υπερύψωση των χορών, επέμβαση που πρέπει να συνδέεται με την υπερύψωση των πλευρικών διαμερισμάτων στο ανατολικό τμήμα του κυρίως ναού. Η υπερύψωση αυτή υπολογίζεται σε ενάμιση μέτρο περίπου πάνω από το γείσο της αρχικής στάθμης του 17^{ου} αιώνα (Βλ. Χατζηαντωνίου 2005β, ιδιαιτέρως την ενότητα «Κατασκευαστικές φάσεις στη στέγη του 17^{ου} αιώνα», σσ. 118–120). Συμπερασματικά, πιστεύω πως δεν θα πρέπει να αποκλειστεί το ενδεχόμενο και η βάση του κεντρικού τρούλου, κατ’ επέκταση και ο ίδιος ο τρούλος, να έφταναν αρχικά σε ύψος κατά τι χαμηλότερο από το σημερινό.

Η δόμηση της παλαιότερης φάσης στην τοιχοποιία του βόρειου χορού γίνεται με χρήση τοπικών λίθων και σποραδικά πλίνθων, ενώ η τοιχοποιία της μεσαίας και της τρίτης κατασκευαστικής φάσης του βόρειου και συνολικά του νότιου χορού είναι δομημένη με πωρόλιθους –εισαγόμενους, αφού δεν έχει εντοπιστεί τέτοιου είδους πέτρα στο Άγιον Όρος.[10] Παρατηρούμε, ακόμη, ότι αμφότεροι οι χοροί διαφοροποιούνται από το παλαιότερο τμήμα του κυρίως ναού και ως προς τη μορφή των αψιδωμάτων: τα αψιδώματα των χορών είναι μονά, εκείνα του κυρίως ναού διπλά (Φωτ. 3).

Τέλος θα πρέπει να σημειώσουμε το γεγονός ότι και στους δύο χορούς υπήρχαν αρχικά είσοδοι, όπως και σε άλλες περιπτώσεις αγιορείτικων καθολικών, οι οποίες αργότερα σφραγίστηκαν.

Σχετικά με το ζήτημα της διαφοροποίησης του κατώτερου (παλαιότερου) τμήματος της τοιχοποιίας του βόρειου χορού από εκείνη του κυρίως ναού, πιστεύω ότι η πιθανότητα το τμήμα αυτό να ανήκει σε παλαιότερο οικοδόμημα, το οποίο ενσωματώθηκε στο καθολικό, όχι μόνο δεν μπορεί να αποκλειστεί, αλλά αντιθέτως, μπορεί να ενισχυθεί εάν συνδυαστεί με έναν τοίχο παλαιότερο του καθολικού, ο οποίος εντοπίστηκε δίπλα στη νότια πλευρά του τελευταίου (βλ. παρακάτω, ενότητα «Το παρεκκλήσι των Τριών Ιεραρχών»).

Λιτή

Η μόνη ελεύθερη εξωτερική πλευρά της λιτής είναι η νότια, αφού η βόρεια καλύπτεται από το παρεκκλήσι της Κοιμήσεως της Θεοτόκου. Με την καθαίρεση των επιχρισμάτων στην πλευρά αυτή φάνηκε ότι στη θέση του

[10] Παρόμοιοι πωρόλιθοι έχουν εντοπιστεί ωστόσο σε ναούς της Χαλκιδικής, όπως για παράδειγμα στον ναό του Αγίου Ιωάννη του Προδρόμου, στο ορεινό χωριό Άγιος Πρόδρομος, του οποίου η εξωτερική τοιχοποιία του Ιερού Βήματος είναι κατασκευασμένη εξ ολοκλήρου με παρόμοιους πωρόλιθους. Θεωρώ πιθανό το ενδεχόμενο οι πωρόλιθοι αυτοί να χρησιμοποιούνταν προκειμένου να διασφαλίζεται η διαπνοή της τοιχοποιίας προς αντιμετώπιση της υγρασίας.

ανατολικού τμήματος της λιτής υπήρχε αρχικά ένας στενός νάρθηκας που ανήκε στην ίδια κατασκευαστική φάση με τον κυρίως ναό, δομημένος με το ίδιο πλινθοπερίκλειστο σύστημα. Το συμπέρασμα αυτό εξάγεται από το γεγονός ότι έχει σωθεί η αρχή του πλινθόκτιστου τόξου ενός ακόμα διπλού αψιδώματος που υπήρχε αριστερά από το διπλό αψίδωμα στη δυτική μεριά του νότιου χορού (Φωτ.4). Παρατηρώντας την κάτοψη, μπορούμε να υποθέσουμε ότι ενδεχομένως υπήρχε και ένα τρίτο διπλό αψίδωμα, τουλάχιστον στη νότια πλευρά του αρχικού νάρθηκα. Καθαιρέθηκε, λοιπόν, εξ ολοκλήρου ο αρχικός νάρθηκας. προκειμένου να κατασκευαστεί η πιο ευρύχωρη σημερινή λιτή με εμβαδόν κατά τι μικρότερο από το διπλάσιο εκείνου.

Κατά τη μεγάλη αυτή επέμβαση φαίνεται πως καταργήθηκε και ο αρχικός χώρος των κατηχουμένων, που λειτουργούσε στον όροφο της λιτής. Κατηχούμενα ονομάζει και ο Ουσπένσκι τον χώρο *«στο δυτικό άνω τμήμα του καθολικού [...], όπου ανεβαίνει κανείς από τη σκάλα»* (προφανώς εννοεί τη σκάλα που ανεβαίνει στο καμπαναριό).[11] Ενώ ο Ουσπένσκι αντιγράφει τον Μπάρσκι σε μία πολύ σύντομη περιγραφή του καθολικού, κάνει τις δικές του παρατηρήσεις για τον χώρο του εξωνάρθηκα και της λιτής πριν και μετά τις εκτεταμένες εργασίες ανακαίνισης που εκτελέστηκαν την περίοδο μεταξύ της πρώτης και της δεύτερης επίσκεψής του στη Μονή (1846 και 1859). Γι’ αυτό είναι σημαντική η μαρτυρία του. Στο παράθεμα που ακολουθεί, αναφέρεται στην αρχική θέση του τάφου των κτητόρων: *«Στον πρώτο από την είσοδο στο καθολικό νάρθηκα δεν υπάρχει τίποτα που να αξίζει την προσοχή μας, ενώ στον δεύτερο, τον στενό νάρθηκα, δίπλα στον νότιο τοίχο βρίσκεται μαρμάρινος τάφος με τα λείψανα των κτητόρων της Μονής. Εδώ, στο βάθος του τοίχου, απεικονίζεται η εικόνα του Παντοκράτορα, και κάτω απ’ αυτή την παράσταση υπάρχει η Μονή Παντοκράτορος με τις εξής επιγραφές, δεξιά και αριστερά και κάτω από αυτήν»*. Στη συνέχεια ο Ουσπένσκι παραθέτει μία διπλή επιγραφή με τρεις δεήσεις, των Αλεξίου, του μεγάλου στρατοπεδάρχου, Ιωνά μοναχού και Ιωάννου, του μεγάλου πριμηκυρίου, και συνεχίζει, παραθέτοντας μία κτητορική επιγραφή, στην οποία φανερώνει το όνομα του μυστηριώδους Μπάρμπουλου:[12] *«Εδώ, κοντά στον τάφο, απεικονίζεται στον τοίχο, προσευχόμενος κάτω από την εικόνα του Σωτήρα, ο ‘Δούλος του θεού Στανλ / μεγάλος λογοθέτης / της γης Μολδοβλαχίας / και κτήτορας αυτής της Μονής’. Το 1859 δεν είχα βρει ούτε τη σλαβική αυτή επιγραφή ούτε τον Στανλ, ούτε τις δύο προαναφερθείσες επιγραφές, ούτε την απεικόνιση του Παντοκράτορα, ενώ τον τάφο των κτητόρων τον βρήκα στον βόρειο τοίχο του νάρθηκα, επειδή το 1854 [αυτός] ανοικοδομήθηκε»*.

---

[11] Ο Πορφύριος Ουσπένσκι επισκέφθηκε τη Μονή Παντοκράτορος δύο φορές, το 1846 και το 1857. Τα παραθέματα του Ουσπένσκι προέρχονται από ανέκδοτη ελληνική μετάφραση εργασίας της κ. Μιροσλάβα Δημητρίου, την οποία και ευχαριστώ πολύ.

[12] Ο Μολδαβός αξιωματούχος «Μπάρμπουλος», που κατά τον Ουσπένσκι ταυτίζεται με τον Στανλ της κατεστραμμένης επιγραφής της λιτής, είναι αταύτιστος για τους J. Covel (1677) και Ιωάννη Κομνηνό (1698), ενώ ο Nasturel (*Le Mont Athos et les Roumains*, Ρώμη 1986) διατυπώνει την υπόθεση ότι πιθανόν να πρόκειται για τον μεγάλο λογοθέτη της Μολδαβίας Γαβριήλ Totrusanu και όλη η σύγχυση να προήλθε από παραφθαρμένη εκφορά του ονόματός του (Χρυσοχοΐδης 1998: 29).

Με την αφαίρεση της στέγης του 1847/49 στην περιοχή της λιτής, φανερώθηκε ο χαμηλός κουμπές που βρίσκεται στο κέντρο του ανατολικού τμήματος της στέγης, ανάμεσα στους τρεις ψηλούς τρούλους της λιτής. Κάτω από το αργιλόχωμα που είχε χρησιμοποιηθεί για την τοποθέτηση των μολύβδινων φύλλων κάλυψης, υπήρχε παλαιότερο στρώμα αργίλου, πάνω στο οποίο διατηρούνταν τα εκτυπώματα από τα μολυβδόφυλλα που κάλυπταν αρχικά τον κουμπέ. Πάνω στο παλαιό αυτό στρώμα αργίλου, στην δυτική πλευρά του κουμπέ, εντοπίστηκαν χαράγματα με γεωμετρικές χαράξεις, οι οποίες, πιστεύω, αποτελούν μαστορικές οδηγίες για την κατασκευή κάποιου από τους μεγάλους τρούλους του καθολικού.[13]

Παρεκκλήσι Κοιμήσεως της Θεοτόκου

Το παρεκκλήσι της Κοιμήσεως της Θεοτόκου, στη βόρεια πλευρά του καθολικού, καταλαμβάνει ένα χώρο που αντιστοιχεί στον αρχικό στενό νάρθηκα του κυρίως ναού και στο γωνιακό βορειοδυτικό διαμέρισμα του τελευταίου, κρύβοντας ένα τμήμα του βόρειου χορού. Το παρεκκλήσι ιστορήθηκε στα τέλη του 14ου ή στις αρχές του 15ου αιώνα,[14] αλλά είχε ιδρυθεί παλαιότερα. Τουλάχιστον τρεις διαφορετικές οικοδομικές φάσεις εντοπίστηκαν στην ανατολική τοιχοποιία του (Φωτ. 5). Η παλαιότερη φάση, από λίθους ανεπεξέργαστους, τοπικής προέλευσης,[15] φτάνει περίπου ως τις ποδιές των παραθύρων σε ύψος περίπου 1,5 μ. Στη βάση του ανατολικού τοίχου του παρεκκλησίου ένα ποδαρικό που εξέχει και απλώνεται σε όλη την ανατολική πλευρά, με ύψος περίπου 60 εκ., ίσως είναι προγενέστερο. Η δόμηση των δύο νεώτερων φάσεων είναι σε σύστημα πλινθοπερίκλειστο, όπως εκείνο των χορών και της στενής λιτής, αλλά διαφορετικής κατασκευής. Η μεσαία φάση είναι από τοπικούς λίθους μάλλον σε δεύτερη χρήση και εισαγόμενους πωρόλιθους, σε μικτή δόμηση. Η νεώτερη φάση αποτελείται από πωρόλιθους και η δόμηση είναι πιο επιμελημένη, ενώ σώζεται σε καλή κατάσταση ένα μέρος από το παλαιό πατητό αρμολόγημα. Στη στέψη της τοιχοποιίας υπάρχει μία διπλή κεραμοπλαστική οδοντωτή ταινία. Το παράθυρο του Ιερού Βήματος, το οποίο περιέχεται σε ένα μονό αψίδωμα, έχει αντικαταστήσει παλαιότερο στενό δίλοβο παράθυρο με πολύ επιμελημένη κεραμοπλαστική διακόσμηση στο πάνω μέρος του αψιδώματος (Φωτ. 6).

---

[13] Ανάλογα χαράγματα είχαν εντοπιστεί και στο αργιλικό υπόστρωμα στη στέγη της ανατολικής κεραίας του ναού (Χατζηαντωνίου 2005β: 121–122).

[14] Οι αρχικές τοιχογραφίες του παρεκκλησίου έχουν επικαλυφθεί από την επιζωγράφιση του 1868. Οι μορφές τεσσάρων αγίων από την αρχική παλαιολόγεια τοιχογράφηση διατηρούνται στα εσωρράχια δύο τόξων του Ιερού Βήματος (Τσιγαρίδας 1978: 181–204 και Παπαμαστοράκης 1998: 45).

[15] Μεγάλο μέρος των λίθων είναι μεγάλες κροκάλες λειασμένες από το νερό και προέρχονται μάλλον από τις εκβολές του χειμάρρου που σήμερα είναι γνωστός ως Μπότσαρης –Χρυσορράρη τον ονομάζει ο Σμυρνάκης αλλά και ο Ουσπένσκι (για τον Μπότσαρη / Χρυσορράρη, βλ. Φουντάς 2003: 180 και Χατζηαντωνίου — Χειλάς 2003: 184).

Στο κάτω μέρος της βόρειας πλευράς η δόμηση είναι ίδια με την αντίστοιχη της ανατολικής, ενώ στο ανώτερο τμήμα της είναι μικτή χωρίς χρήση πωρόλιθων. Κατά την καθαίρεση του επιχρίσματος αποκαλύφθηκε το αρχικό δίλοβο παράθυρο, εντός διπλού αψιδώματος, με τον μαρμάρινο κιονίσκο στη θέση του (Φωτ. 7). Μεταξύ των δύο τόξων, μία απλή κεραμοπλαστική διακόσμηση με σταυρό υπολείπεται κατά πολύ, ως προς την ποιότητα, της επιμελημένης διακόσμησης στη ανατολική πλευρά.

Στο πάνω αριστερό μέρος της βόρειας πλευράς υπάρχει η ανάγλυφη και επιχρωματισμένη παράσταση ενός πτηνού, του οποίου το αρχικό ανάγλυφο ανήκει σε φάση προγενέστερη των αρχών του 17^{ου} αιώνα (Χατζηαντωνίου 2005β: 123 και σημ. 19).

Εξωνάρθηκας

Η χρονολογία 1847, που είναι χαραγμένη στη μαρμάρινη κτητορική επιγραφή του εξωνάρθηκα, η οποία βρίσκεται πάνω από το υπέρθυρο της κεντρικής εισόδου προς τη λιτή, αντιστοιχεί στην προσθήκη του άνω τμήματός του, το βόρειο κομμάτι του οποίου είχε διαμορφωθεί σε ένα μικρό αποθηκευτικό χώρο. Η αρχική κατασκευή του εξωνάρθηκα είναι χωρίς αμφιβολία παλαιότερη, με το ύψος των μεγάλων τόξων της δυτικής πλευράς να φτάνουν ως την απόληξη της μονόρριχτης στέγης, όπως φαίνεται και στο σχέδιο του Μπάρσκι (1744). Με την καθαίρεση του εξωτερικού επιχρίσματος φάνηκε καθαρά ότι το άνω τμήμα της τοιχοποιίας, στο οποίο ανοίγονται οι φεγγίτες με τα χαμηλωμένα τόξα, είναι μεταγενέστερη προσθήκη (Φωτ. 1).

Στη στενή βόρεια πλευρά του εξωνάρθηκα διακρίνεται η διαφορετική δόμηση των δύο φάσεων με την αρχική μονόρριχτη στέγη να έχει μία πολύ μεγαλύτερη κλίση από τη σημερινή, ξεκινώντας στο χαμηλότερο σημείο της ακριβώς πάνω από τα μεγάλα τόξα και φτάνοντας σχεδόν ως το ψηλότερο σημείο της σημερινής στέγης. Ανάμεσα στα μεγάλα τόξα του ισογείου αποκαλύφθηκαν κεραμοπλαστικές διακοσμητικές συνθέσεις που ενσωμάτωναν εξαρχής κεραμικά πιάτα και πλακίδια, εκ των οποίων τα τρία σωζόμενα πλακίδια με γαλάζιο φυτικό διάκοσμο από γαρύφαλλα σε λευκό φόντο προέρχονται από τα εργαστήρια της Νικαίας (Ιζνικ) και χρονολογούνται στο τελευταίο τέταρτο του 16^{ου} αιώνα.[16]

Με την καθαίρεση των επιχρισμάτων στο εσωτερικό του εξωνάρθηκα φάνηκε ότι στην ανατολική πλευρά το τμήμα του τοίχου αριστερά από τον λιθόκτιστο τοίχο της λιτής είναι ξυλόπηκτο και παλαιότερα θα ήταν τελείως ή μερικώς ανοιχτό, επιτρέποντας την κατευθείαν πρόσβαση από τον εξωνάρθηκα στο παρεκκλήσι της Κοιμήσεως (Φωτ.8). Πιστεύω ότι το άνοιγμα αυτό κλείστηκε όταν μεταφέρθηκε στη σημερινή του θέση ο τάφος των κτητόρων.

---

[16] *Atasoy — Raby*, 1994^2. Ευχαριστώ τον μοναχό Βησσαρίωνα Παντοκρατορινό για την βιβλιογραφική αναφορά την σχετική με την κεραμική Iznik. Αρχαιολόγος, μελετητής της Οθωμανικής κεραμικής, ο πατήρ Βησσαρίων χρονολογεί τα τρία πλακίδια του εξωνάρθηκα στην πενταετία 1575–1580.

Κωδωνοστάσιο

Στο αριστερό τμήμα της δυτικής πλευράς του κωδωνοστασίου, στην ανώτερη ζώνη, υπάρχει εντοιχισμένη μαρμάρινη επιχρωματισμένη κτητορική επιγραφή του 1735. Επίσης σε τμήμα του παλαιότερου γείσου, στη δυτική πλευρά, αποκαλύφθηκε σπάραγμα, στη θέση του, άλλης κτητορικής, ζωγραφισμένης, επιγραφής. Δυστυχώς δεν σώζεται η χρονολογία, αλλά ο τύπος της γραφής παραπέμπει επίσης στον 18ο αιώνα. Πάντως, ενδέχεται στην ίδια θέση να υπήρχε παλαιότερο κωδωνοστάσιο.[17] Ένδειξη γι' αυτό αποτελεί η χρονολόγηση της παλαιότερης από τις, 17 συνολικά, καμπάνες στον 17ο αιώνα. Αυτή είναι ενετικής κατασκευής και φέρει επιγραφή με το όνομα του κατασκευαστή (ZAN BATISTA TON.F) και τη χρονολογία MDCXXII (1622).

Στη στέψη της λιθοδομής του κωδωνοστασίου βρέθηκε εντός του συνδετικού κονιάματος μικρό χάλκινο οθωμανικό νόμισμα του σουλτάνου Μαχμούτ ΙΙ (1808–1839), το οποίο κόπηκε τον δεύτερο ή τρίτο χρόνο της βασιλείας του, δηλαδή το 1809 ή 1810.[18] Προφανώς η χρονολογία αυτή παραπέμπει σε κάποια μεταγενέστερη επισκευή, μάλλον μετατροπή της αρχικής μορφής του γείσου, μετά το 1810.[19]

Το κωδωνοστάσιο υψώνεται στη βορειοδυτική γωνία του συγκροτήματος, πάνω από τον νάρθηκα του παρεκκλησίου της Κοιμήσεως της Θεοτόκου και τον τάφο των κτητόρων. Πρόσβαση είχε από τη δυτική πλευρά του. Με την οικοδόμηση του εξωνάρθηκα, στη βόρεια πλευρά διαμορφώθηκε μία είσοδος, από όπου κανείς κατευθυνόταν προς την κυρία είσοδο του ναού, περνώντας μπροστά από την αρχική κτιστή σκάλα του κωδωνοστασίου. Το 1849, με την προσθήκη του ημιωρόφου στον εξωνάρθηκα, προέκυψε η ανάγκη εσωτερικής επικοινωνίας με τον νέο αυτό χώρο.[20] Τότε κατασκευάστηκε η σημερινή λιθόκτιστη σκάλα στο εσωτερικό του βόρειου τμήματος του εξωνάρθηκα, η οποία οδηγεί στον ημιώροφο και από εκεί στο κωδωνοστάσιο.

---

[17] Ίσως το αρχικό κωδωνοστάσιο να ήταν χαμηλότερο από το σημερινό. Για χαμηλό κωδωνοστάσιο μιλάνε ο Μπάρσκι και ο Ουσπένσκι, αλλά αυτό δεν σημαίνει αναγκαστικά ότι το κωδωνοστάσιο που είδαν, στα μέσα του 18ου και στα μέσα του 19ου αιώνα αντιστοίχως, ήταν χαμηλότερο από το σημερινό. Είναι πιθανό να το συγκρίνουν με άλλα ψηλότερα αγιορείτικα κωδωνοστάσια, όπως το της Μονής Βατοπεδίου (1426), το οποίο, από άποψη τυπολογίας, αποτελεί πρότυπο και για το παντοκρατορινό κωδωνοστάσιο.

[18] Την χρονολόγηση έκαναν από φωτογραφία του νομίσματος ειδικοί του Αρχαιολογικού Μουσείου της Κωνσταντινούπολης. Ο κ. Halil Ozak, που ήταν τότε (Οκτώβριος 2003) διευθυντής του μουσείου, διευκρίνισε ότι η ακριβής χρονολόγηση δεν κατέστη δυνατή από τη φωτογραφία διότι η όψη με το ανάγλυφο της χρονολογίας είχε λειανθεί από τη χρήση και δεν ήταν πλέον ευανάγνωστη.

[19] Ίσως, λοιπόν, η εικαζόμενη επέμβαση στην κορυφή του κωδωνοστασίου να έγινε αρκετά μετά το 1810, αφού το συγκεκριμένο νόμισμα, προτού παραπέσει στο σημείο που βρέθηκε, φαίνεται πως κυκλοφόρησε για χρονικό διάστημα μεγάλο, τόσο ώστε να. καταστεί δυσανάγνωστο από τη χρήση.

[20] Πρόκειται για μεταγενέστερη διαμόρφωση τμήματος ενός ευρύτερου χώρου, τον οποίο ο Ουσπένσκι αποκαλεί «κατηχούμενα» (βλ. παραπάνω, ενότητα «Λιτή» και σημείωση 11).

Το κωδωνοστάσιο διέθετε και ωρολόγιο. Η ωρολογιακή πλάκα ήταν τοποθετημένη στην τελευταία στάθμη του κτιρίου, στη νότια πλευρά, στραμμένη προς την κεντρική είσοδο της Μονής. Τα ίχνη των αριθμών, που φαίνονται ακόμα σε φωτογραφίες της δεκαετίας του 1980, είναι των αρχών του 20ου αιώνα. Ο μηχανισμός, όμως, ο οποίος σώζεται, είναι παλαιότερης κατασκευής, του 18ου ή ακόμα και του 17ου αιώνα, ίσως αγιορείτικου εργαστηρίου (υπόθεση που ενισχύεται από πληροφορίες του κώδικα δοσοληψιών της Μονής).

Το παρεκκλήσι των Τριών Ιεραρχών

Στη νότια πλευρά του καθολικού υπήρχε παλαιότερα το παρεκκλήσι των Τριών Ιεραρχών, το οποίο κατεδαφίστηκε κατά την ανακαίνιση των μέσων του 19ου αιώνα. Αντιγράφοντας τον Μπάρσκι[21] ο Ουσπένσκι κάνει μια απλή αναφορά στην ύπαρξή του (*«το δεξιό παρεκκλήσι είναι απλό»*), χωρίς να δίνει περισσότερες πληροφορίες, επειδή δεν βλέπει σ' αυτό κάτι που να κρίνει άξιο λόγου. Κατά την καθαίρεση των επιχρισμάτων στην ανατολική πλευρά του εξωνάρθηκα ήρθε στο φως υπόλειμμα του παρεκκλησίου: το ίχνος λασπόχτιστου τοίχου με την ποδιά ενός παραθύρου που άνοιγε προς νότον (Φωτ. 9). Στη θέση του παρεκκλησίου υπάρχει σήμερα μία πλακόστρωτη πεζούλα στη στάθμη του δαπέδου του εξωνάρθηκα. Όταν, κατά τη διάρκεια των πρόσφατων εργασιών, έγιναν στη θέση αυτή δύο ερευνητικές τομές, ήρθε στο φως τμήμα ενός τοίχου παράλληλου με τον τοίχο του καθολικού (Φωτ. 10). Η κορυφή του βρίσκεται 20 εκ. κάτω από το σημερινό πλακόστρωτο και κατεβαίνει 25 εκ., μέχρι ένα δάπεδο από χώμα πατημένο και πέτρες, επιχρισμένο με ασβεστοκονίαμα και βαμμένο με κόκκινη μπογιά. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός ότι η βορινή επιφάνεια του τοίχου αυτού, η οποία απέχει μόλις 35–40 εκ. από τον τοίχο του καθολικού, είναι αρμολογημένη με επιμέλεια. Αυτό σημαίνει πως το παρεκκλήσι των Τριών Ιεραρχών είχε χτιστεί πάνω στα υπολείμματα προγενέστερου κτίσματος, στο οποίο ανήκει ο συγκεκριμένος τοίχος, και ότι το κτίσμα αυτό ήταν παλαιότερο του καθολικού (βλ. παραπάνω, ενότητα «Χοροί»).

Σχετικά με την αντικατάσταση των εξωτερικών επιχρισμάτων του καθολικού

Την περίοδο 1987–89, προκειμένου να αντιμετωπιστεί η έντονη υγρασία που κατέστρεφε τις τοιχογραφίες στο εσωτερικό του ναού, είχαν καθαιρεθεί τα

[21] Έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον το γεγονός ότι η κάτοψη του Μπάρσκι παρουσιάζει δύο σημαντικές ανακρίβειες. Πρώτον, δείχνει το καθολικό πριν την επέκταση του 17ου αιώνα. Δεύτερον, τοποθετεί το παρεκκλήσι της Κοιμήσεως όχι στην πραγματική του θέση, σε επαφή με τον βόρειο χορό, αλλά δυτικότερα, στη θέση που σήμερα καταλαμβάνει ο τάφος των κτητόρων. Μήπως ο Μπάρσκι αντέγραψε κάποιο παλαιότερο σχέδιο, σήμερα χαμένο; Μήπως απέδωσε σχεδιαστικά την προφορική μαρτυρία κάποιου μοναχού σχετικά με την μορφή του καθολικού πριν την επέκταση προς ανατολάς; Ως προς την θέση του παρεκκλησίου, μήπως παρασύρθηκε θέλοντας να δείξει ότι το παρεκκλήσι είχε κατευθείαν πρόσβαση από τα δυτικά;

παλαιά αποσαθρωμένα εξωτερικά επιχρίσματα ολόκληρου του ανατολικού τμήματος του καθολικού και αντικαταστάθηκαν με νέα ισχυρά κονιάματα, τα οποία είχαν ως βάση το τσιμέντο. Όπως διαπιστώθηκε κατά τις πρόσφατες προκαταρκτικές εργασίες, η επέμβαση εκείνη, αν δεν επιδείνωσε την κατάσταση, οπωσδήποτε δεν είχε τα προσδοκώμενα αποτελέσματα. Αλλά και τα υπόλοιπα επιχρίσματα δεν ήταν σε καλή κατάσταση, διότι κατά καιρούς είχαν υποστεί, σχεδόν στο σύνολό τους, τοπικές επεμβάσεις με τσιμεντοκονίαμα, το οποίο διατηρούσε το πρόβλημα της υγρασίας, και ιδιαίτερα της ανερχόμενης, σταθερό.

Κατόπιν τούτου αποφασίστηκε η καθαίρεση του συνόλου των επιχρισμάτων του ναού και η αντικατάστασή τους, εκτός από τη δυτική και τη νότια πλευρά του εξωνάρθηκα που αποφασίστηκε να αρμολογηθεί και να μην επιχριστεί εξωτερικά. Μετά από την εξέταση των παλαιών κονιαμάτων και διάφορες έρευνες στην αγορά, καταλήξαμε να κάνουμε ειδική παραγγελία στην εταιρεία Kourasanit ενός υλικού σε δύο παραλλαγές (αρμολόγημα και επίχρισμα), το οποίο έχει ως βάση τη θηραϊκή γη και περιέχει και άλλα φυσικά υλικά (χαλαζιακή γη, άμμο ξανθή και μαύρη ποταμίσια και νταμαρίσια) καθώς επίσης υδράσβεστο και κεραμάλευρο, ενώ αποκλείστηκε τελείως η προσθήκη τσιμέντου. Προκειμένου να εξασφαλιστεί η αποφυγή επιφανειακών ρηγματώσεων στα επιχρίσματα (σκασίματα του σοβά), έγινε χρήση πλέγματος πολυπροπυλενίου, ως υποκατάστατο των παραδοσιακών συνδετικών υλικών (άχυρο, γιδότριχα). Η τελική βαφή, σε απόχρωση χοντροκόκκινου προς το κεραμιδί, έγινε με ένα χρώμα παράγωγο του επιχρίσματος, έχοντας αποκλείσει την εφαρμογή πλαστικού ή ακριλικού χρώματος. Μετά από σχετική έρευνα αποφασίστηκε μετά τη βαφή να επαλειφθεί το σύνολο της εξωτερικής επιφάνειας του καθολικού με silware, ένα διαφανές σιλικονούχο γαλάκτωμα, κατάλληλο για τον υδαταπωθητικό εμποτισμό του σοβά, των φυσικών λίθων και του αρμολογήματος.

Προκειμένου να εξεταστεί το φαινόμενο της ανερχόμενης υγρασίας, έγιναν τρεις ερευνητικές τομές στη βάση της νότιας πλευράς του καθολικού. Ανάλογη έρευνα έγινε και κατά μήκος όλης της βόρειας και δυτικής πλευράς, κατά τη διάνοιξη αυλακιού σε επαφή με την τοιχοποιία για την τοποθέτηση σωληνώσεων, εργασίες που συνέπεσαν την ίδια εποχή με τις εργασίες αποκατάστασης του καθολικού. Κατά την εξέταση αυτή διαπιστώθηκε ότι ο ναός είναι θεμελιωμένος πάνω σε βράχο, ο οποίος είναι μεν μαλακός, αλλά δεν παρουσιάζει ιδιαίτερη υγρασία. Καταλήξαμε λοιπόν στο συμπέρασμα ότι η ανερχόμενη υγρασία οφείλεται κυρίως σε ένα ισχυρό τσιμεντοκονίαμα (υλικό που εγκλωβίζει και διατηρεί την υγρασία), με το οποίο είχαν κατά καιρούς προσπαθήσει να τη σταματήσουν. Είχαν έτσι το αντίθετο αποτέλεσμα, αφού η φυσική υγρασία του εδάφους, λόγω της μηδενικής διαπνοής της εξωτερικής επιφάνειας της τοιχοποιίας, εκτονωνόταν στην τοιχογραφημένη επιφάνεια του εσωτερικού επιχρίσματος, το οποίο ήταν ασθενέστερο.

Οι εργασίες στο καθολικό της Μονής Παντοκράτορος εκτελέστηκαν υπό την επίβλεψή μου με την ιδιότητά μου ως αρχιτέκτονος-αναστηλωτή του

Κέντρου Διαφύλαξης Αγιορείτικης Κληρονομιάς (Κε.Δ.Α.Κ.). Η παρούσα εργασία αποτελεί την αναθεωρημένη και συμπληρωμένη μορφή μίας ανακοίνωσης που παρουσιάστηκε στο Εικοστό Πέμπτο Συμπόσιο της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας.[22] Ευχαριστίες οφείλω στον ηγούμενο αρχιμανδρίτη Γαβριήλ και τους πατέρες της Μονής για την αμέριστη και ενθουσιώδη συμπαράστασή τους κατά τη διάρκεια της έρευνας τόσο κατά τις εργασίες στο καθολικό όσο και στα χειρόγραφα του αρχείου.

Βιβλιογραφία

N. Atasoy — J. Raby, Iznik, the Pottery of Ottoman Turkey, London 1994², 218–254.

Kr. Chrysochoidis, Ιστορία, in Pantokratoros Monastery, *Εικόνες Μονής Παντοκράτορος,* Mount Athos 1998, 15–39.

P. Mylonas, Η αρχική μορφή του καθολικού της Μεγίστης Λαύρας. Αναθεώρηση ορισμένων θεωριών για την προέλευση του τύπου, Αρχαιολογία 1 (1981) 52–63.

P. Mylonas, Le plan initial du catholicon de la Grande-Lavra, au Mont Athos et la genese du type du catholicon athonite, Cahiers Archaeologiques 32 (1984) 89–112.

P. Mylonas, *Άτλας του Άθωνος,* Berlin 2000.

I. Papangelos, 1991. Παρατηρήσεις στην οικοδομική εξέλιξη του καθολικού της αγιορειτικής μονής του Παντοκράτορος, Christianiki Archaeologiki Hetaireia (1991) 76.

T. Papamastorakis, Εικόνες 13ου — 16ου αιώνα, in Pantokratoros Monastery, *Εικόνες Μονής Παντοκράτορος,* Mount Athos 1998, 41–145.

A. Pardos, Αρχείο της Ι. Μ. Παντοκράτορος. Επιτομές εγγράφων 1090–1901, Α′, Athonika Symmeikta 5.

E. Tsigaridas, 1978. Τοιχογραφίες και εικόνες της Μονής Παντοκράτορος Αγίου Όρους, Μακεδονικά 18 (1978) 181–204.

E. Tsigaridas, Νέα στοιχεία της διακοσμήσεως του καθολικού της Μονής Παντοκράτορος Αγίου Όρους, in Hiera Koinotis Agiou Orous Atho — Cultural Capital of Europe Thessaloniki 1997, *Άγιον Όρος. Φύση — Λατρεία — Τέχνη,* Thessaloniki 2001. Β′, 47–56.

P. Fountas, Τα καραβοστάσια και το νεώριο της Ι. Μονής Παντοκράτορος, in KEDAK, *Άγιον Όρος και Θάλασσα. Παραπλέοντας τον Άθω,* Thessaloniki 2003, 180–183.

Ph. Hadjiantoniou — Ch. Cheilas, Άγιον Όρος και Θάλασσα, in KEDAK, *Άγιον Όρος και Θάλασσα — Παραπλέοντας τον Άθω.* Thessaloniki 2003, 37–213.

Ph. Hadjiantoniou, Στοιχεία από την έρευνα στην ανωδομή του καθολικού της Μονής Παντοκράτορος Αγίου Όρους, Christianiki Archaeologiki Hetaireia (2004) 102.

Ph. Hadjiantoniou, Νέα στοιχεία από την έρευνα στο καθολικό της Μονής Παντοκράτορος, Christianiki Archaeologiki Hetaireia (2005) 135.

Ph. Hadjiantoniou, Τεκμηρίωση της οικοδομικής ιστορίας της στέγης του 17ου αιώνα στο Καθολικό της Μονής Παντοκράτορος Αγίου Όρους κατά τις εργασίες αποκατάστασής της, Μνημείο και Περιβάλλον, 9 (2005) 111–127.

---

[22] *Ph. Hadjiantoniou*, Νέα στοιχεία από την έρευνα στο καθολικό της Μονής Παντοκράτορος, Christianiki Archaeologiki Hetaireia (2005) 135.

Федон Хадзиантониу

НОВИ ПОДАЦИ ЗА ГРАДИТЕЉСКУ ИСТОРИЈУ КАТОЛИКОНА СВЕТОГОРСКОГ МАНАСТИРА ПАНТОКРАТОРА

У периоду 2003–2006. обављани су по налогу КЕДАК-а радови на обнови католикона манастира Пантократора (1362/63), који су обухватали замену оловних плоча крова и спољашњег малтера. Радови су били неопходни да би се зауставила влага која је наносила озбиљна оштећења фрескама у наосу.

Током радова на источном крају католикона откривен је нагнути кров од црепова из прве половине 17. века, који је потпуно обновљен, чиме је том делу наоса враћен облик који је био настао ширењем, у четири узастопне фазе, олтарског простора ка истоку. Постало је јасно да су бочни простори — северни и јужни — источног дела наоса првобитно били нижи, као и то да данашња централна купола није првобитна, него представља део велике обнове средином 19. века.

Одстрањивање малтера са јужне стране унутрашњег нартекса показало је да је на месту његовог источног дела првобитно постојао један узани нартекс који је припадао истој грађевинској фази као и централни наос. Тај део је проистекао из прилаза наведеном првобитном нартексу, док су се кровови читавог западног дела грађевине протегли до садашњих размера кад је ексонартекс продужен у висину. Тада су биле прекривене и основице купола источног дела нартекса.

Посматрањем доњих делова структуре зида у северном певничком простору католикона и на источној и северној страни параклиса Успења Богородице, као и поређењем њиховим са структуром јужног певничког простора и остатка наоса, долази се до закључка да је тај зид припадао старијем здању које је затим инкорпорирано у католикон. Ова хипотеза добија на снази уочавањем једног зида старијег од наоса, који се налази на јужној страни дела нартекса, на месту срушеног параклиса Три Јерарха.

Поред тога, утврђени су елементи преградњи из 19. века, насталих током обнове приземља у северозападном углу грађевине. Они се састоје у преношењу ктиторског гроба на његово садашње место и додавању спољашње припрате. Тачније речено, након скидања малтера у унутрашњости спољног нартекса показало се да је део зида на источној страни, лево од каменог зида нартекса, био дрвене конструкције и потпуно или делимично отворен, тако да је био могућ непосредан прилаз из те, спољашње припрате у параклис Успења. Сматрам да је отвор направљен у време када се указала потреба за посебношћу простора у који је пренет ктиторски гроб.

Нови елементи указали су се и у вези са конструкцијом звоника, за који има индиција да је био старији од првобитне ниске спољашње припрате и да је са западне стране имао непосредан прилаз из црквене порте. Изградњом новог ексонартекса на северној страни направљен је улаз који је право водио ка главном улазу у наос, испред првобитног степеништа звоника. Након обнове из 19. века и повећања висине ексонартекса, указала се потреба за унутрашњом везом са међуспратом. Тада је саграђено унутрашње камено степениште у северном делу ексонартекса, које води на међуспрат и одатле у звоник.



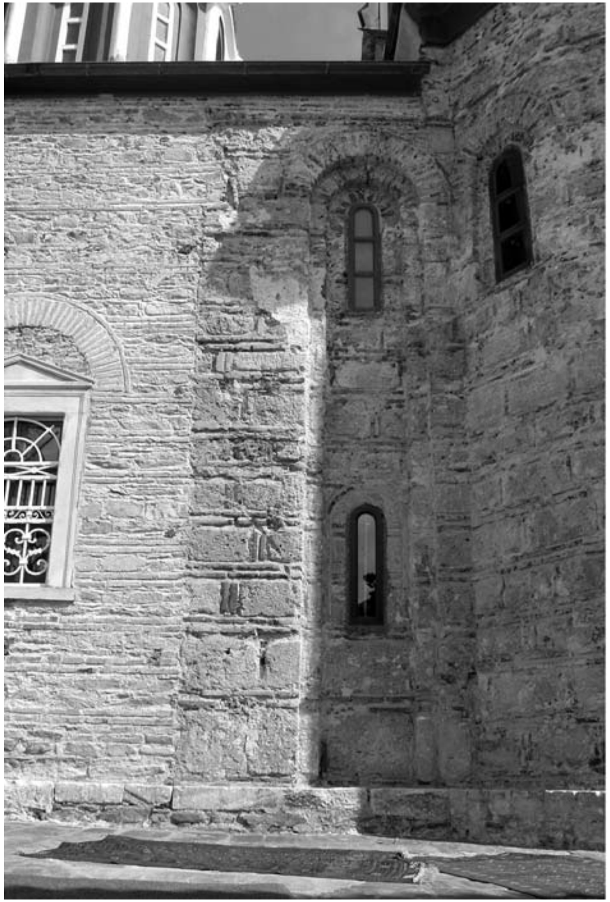
1. Το καθολικό, η νότια πλευρά μετά την καθαίρεση του επιχρίσματος (φωτο: Δημήτρης Τενεκετζής)



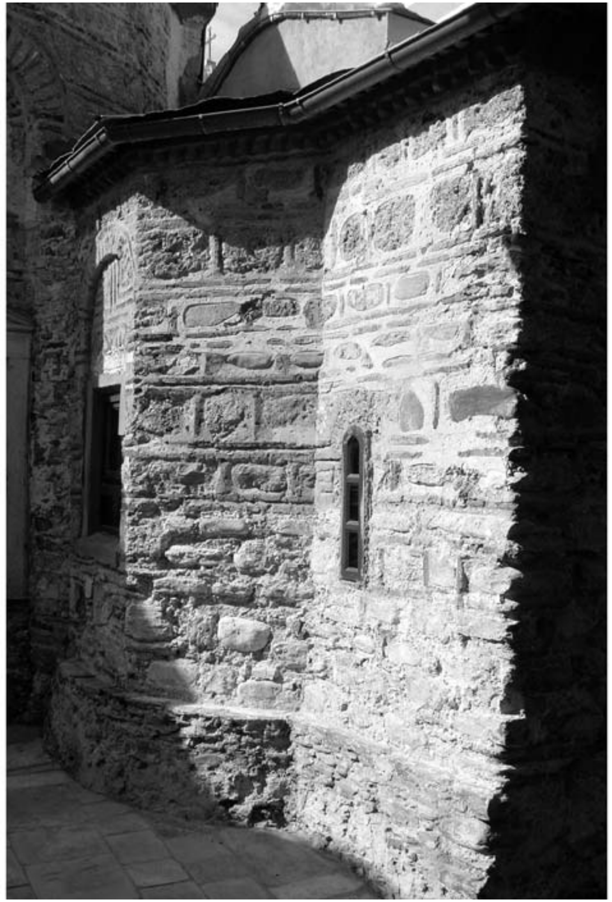
2. Το καθολικό, ο βόρειος χορός του ναού και το ανατολικό τμήμα του παρεκκλησίου της Κοιμήσεως της Θεοτόκου μετά την καθαίρεση του επιχρίσματος (φωτο: Δημήτρης Τενεκετζής)



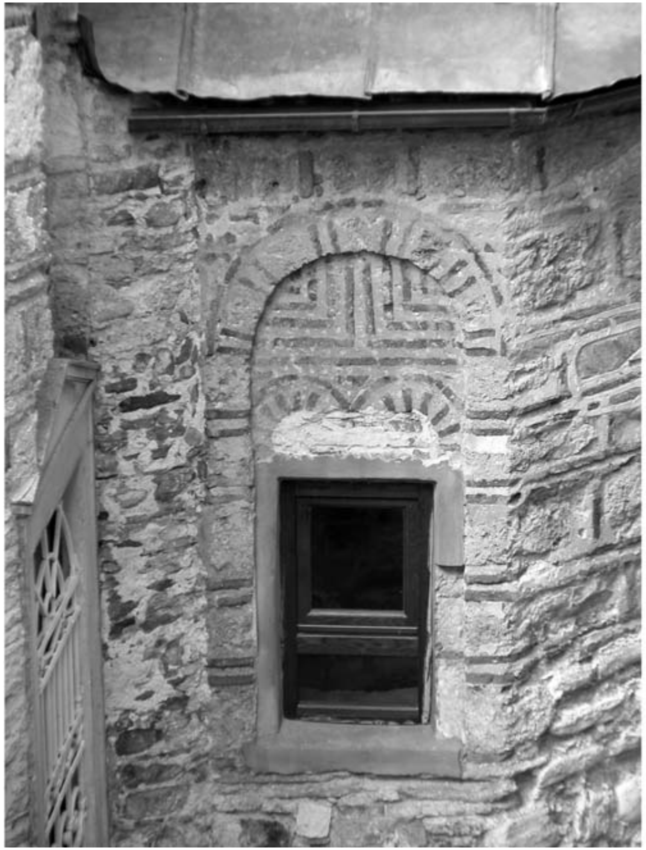
3. Το άνω τμήμα του νότιου χορού του καθολικού (φωτο: συγγραφέας)



4. Η νότια πλευρά της λιτής μετά την καθαίρεση του επιχρίσματος (φωτο: συγγραφέας)



5. Παρεκκλήσι της Κοιμήσεως της Θεοτόκου. Άποψη της ανατολικής πλευράς (φωτο: συγγραφέας)



6. Παρεκκλήσι της Κοιμήσεως της Θεοτόκου, το παράθυρο του Ιερού Βήματος, αρχικά δίλοβο, με την επιμελημένη κεραμοπλαστική διακόσμηση στο πάνω μέρος του αψιδώματος (φωτο: Σωτήρης Αθανασιάδης)



7. Παρεκκλήσι της Κοιμήσεως της Θεοτόκου, η αποκάλυψη του μαρμάρινου κιονίσκου στο δίλοβο παράθυρο της βόρειας πλευράς (φωτο: συγγραφέας)



8. Το αριστερό τμήμα του ανατολικού τοίχου του εξωνάρθηκα μετά την καθαίρεση των επιχρισμάτων (φωτο: συγγραφέας)



9. Ίχνος τοίχου και παραθύρου του κατεδαφισμένου παρεκκλησίου των Τριών Ιεραρχών που βρισκόταν στη νότια πλευρά της λιτής (φωτο: Σωτήρης Αθανασιάδης)



10. Τμήμα τοίχου προγενέστερου του καθολικού, στο υπαίθριο πλακόστρωτο νότια της λιτής, στη θέση που βρισκόταν το παρεκκλήσι των Τριών Ιεραρχών (φωτο: συγγραφέας)

Зборник радова Византолошког института XLIV, 2007
Recueil des travaux de l'Institut d'études byzantines XLIV, 2007

УДК: 75.052:271.222(495)"16"

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΚΑΤΣΙΚΗΣ (Thessaloniki)

Ο ΖΩΓΡΑΦΙΚΟΣ ΔΙΑΚΟΣΜΟΣ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ ΣΤΟ ΧΩΡΙΟ ΦΡΟΥΡΙΟ ΤΟΥ ΝΟΜΟΥ ΚΟΖΑΝΗΣ[1]

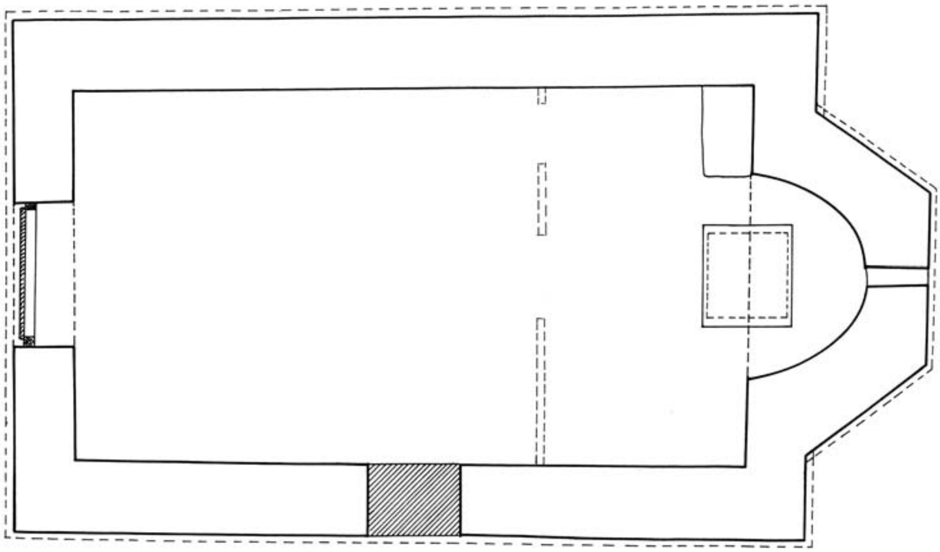
Ο μικρός, μονόχωρος ναός του Αγίου Δημητρίου βρίσκεται στο ορεινό χωριό Φρούριο της περιοχής των Σερβίων του Νομού Κοζάνης, κοντά στον ποταμό Αλιάκμονα. Ο τοιχογραφικός διάκοσμος, που κοσμεί το εσωτερικό του ναού, διατηρείται σε αρκετά μεγάλη έκταση. Είναι έργο των μέσων του 17^{ου} αι. από συνεργείο δύο τοπικών ζωγράφων με αρκετά ενδιαφέροντα εικονογραφικά και τεχνοτροπικά στοιχεία.

Γεωγραφικά στοιχεία, τυπολογία ναού

Ο Άγιος Δημήτριος είναι ένα από τα εξωκλήσια του χωριού κτισμένο στα βορειοδυτικά της οροσειράς των Καμβουνίων. Ο χώρος είναι γνωστός ως βυζαντινό φρούριο από την εποχή του Ιουστινιανού με την ονομασία *Σωσκός* ή *Σοσκός*. Αργότερα η ονομασία του χωριού άρχισε να παραφράζεται σε *Ιζεσκός* και *Νιζεσκός* ή *Νεζεσκό*, όπως είναι γνωστό το χωριό καθ' όλη τη διάρκεια της Τουρκοκρατίας, ενώ από το έτος 1961 μετονομάστηκε σε *Φρούριο.*

Ο Άγιος Δημήτριος (εικ. 1, σχ. 1) убацити цртеж, па ово упутство избрисати είναι ένας μικρός μονόχωρος κεραμοσκεπής ναός διαστάσεων 6,54 Χ 3,47μ. (εσωτερικές) και 7,65 Χ 4,83μ. (εξωτερικές). Η στέγη του είναι τρίριχτη σχηματίζοντας ένα αέτωμα στην ανατολική πλευρά. Η αψίδα του ιερού είναι τρίπλευρη εξωτερικά και ημικυκλική εσωτερικά. Ο ναός έχει δύο θύρες, μία μικρή στη νότια πλευρά και μία μεγαλύτερη στη δυτική, που είναι και η κύρια πρόσβαση στο μνημείο σήμερα. Ο ναός δε διαθέτει άλλα ανοίγματα εκτός από

[1] Η παρουσίαση του ζωγραφικού διακόσμου του Αγίου Δημητρίου στο χωριό Φρούριο αποτέλεσε το θέμα της κύριας μεταπτυχιακής εργασίας μου στον Τομέα Βυζαντινής Αρχαιολογίας του Τμήματος Ιστορίας και Αρχαιολογίας της Φιλοσοφικής Σχολής του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης. Το άρθρο στον παρόντα τόμο αποτελεί μια πρώτη, περιληπτική, δημοσίευση της εργασίας μου. Η πολυσχιδής προσωπικότητα και η ανιδιοτελής φιλία του κ. Gojko Subotic ενέπνευσαν τα πρώτα βήματά μου στην αρχαιολογία, όταν από φοιτητής ακόμη συμμετείχα σε γόνιμους διαλόγους μαζί του και έλαβα σημαντική καθοδήγηση.



σχ. 1 Η κάτοψη του ναού.

το μικρό ορθογώνιο φωτιστικό παράθυρο στην κόγχη του Ιερού Βήματος. Η τοιχοδομία είναι απλή με οριζόντιες ακανόνιστες στρώσεις λίθων διαφόρων μεγεθών συνδεδεμένων με άφθονο κονίαμα και φέρει ξυλοδεσιές ως ενίσχυση (τα γνωστά *χατίλια*). Το αρχικό τέμπλο του ναού δε σώζεται, ωστόσο, είναι εμφανή στους πλαϊνούς τοίχους τα σημεία στα οποία ήταν πακτωμένα τα ξύλινα δοκάρια του.

Η κτητορική επιγραφή του μνημείου

Επάνω από τη δυτική θύρα του ναού σώζεται η κτητορική επιγραφή (εικ. 2):

+ ΑΝΕΚ(Ε)ΝΕΙΣΤΗ Κ(ΑΙ) ΑΝΕΣΤΩΡΙΘΕΙ Ο ΘΕΙ(ΟΣ) Κ(ΑΙ) ΠΑΝΣΕΠΤΟΣ ΝΑΟΣ ΤΟΥ ΕΝ ΑΓΙΕΙΣ ΜΕΓΑΛΩ/[ΜΑΡΤΥΡΟΣ] ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ ΤΟΥ ΜΗΡΟΒΛΙΤΟΥ ΗΠΕΡ ΚΩΠΟΥ ΜΟΧΘΟΥ ΚΑΙ ΕΞΟΔΟΥ / ΙΩ(ΑΝΝΟΥ) ΑΡΜΑΤΟΛΟΠΑΣΑ Κ(ΑΙ) ΤΗΣ ΣΕΒΗΑΣ ΑΥΤΟΥ ΖΟΡΟ Κ(ΑΙ) ΕΙΠΕΡ ΤΟΥ ΑΡΧΗΕΡΕΩΣ / Κυρ ΜΕΛΕΤΗΟΥ ΣΕΡΒΗΟΥ Κ(ΑΙ) ΜΕ ΤΩΝ ΓΕΡΟΝΤΩΝ ΣΤΑΜΑΤΕΙΟΥ ΗΕΡΕΟΣ / ΠΑΥΛΙ ΗΕΡΕΟΣ ΓΕΩΡΓΟ γιΑΝΗ ΠΑΥΛΟΥ ΝΗΚΟμαρούΛΗ / ΠΕΤΡΕ / ΕΠΙ ΕΤΟΥΣ ͵ΖΡΝΕʼ (7155–5508 = 1646/7)

Ο ζωγραφικός διάκοσμος του ναού

Ο ζωγραφικός διάκοσμος του ναού αποτελούνταν από πέντε καθ' ύψος ζώνες, από τις οποίες η ανώτατη ζώνη τοιχογράφησης σήμερα δε σώζεται. Οι υπόλοιπες κατανέμονται ως εξής (εικ. 3): (1) στην ανώτερη σωζόμενη ζώνη

έχουμε τις μεγάλες σκηνές (Δωδεκάορτο και μαρτύρια αγίων), (2) στη επόμενη, την πιο στενή από όλες, εικονίζονται στηθαίοι άγιοι σε μετάλλια, (3) στην τρίτη σωζόμενη ζώνη, που παρουσιάζει και τη μεγαλύτερη καθ' ύψος ανάπτυξη, παριστάνονται ολόσωμοι άγιοι, ενώ (4) η κατώτερη ζώνη είναι κι αυτή στενή, φέρει γραμμωτή διακόσμηση και περιτρέχει τους τοίχους του μνημείου μιμούμενη την *ποδέα*, γνωστή σε πολλά μεταβυζαντινά μνημεία. Όλες οι συνθέσεις στην πρώτη ζώνη πλαισιώνονται από ερυθρού χρώματος ταινίες ενώ παρόμοια ταινία χωρίζει και τις τέσσερις ζώνες τοιχογράφησης μεταξύ τους.[2] Στη δεύτερη ζώνη τα ίδια τα μετάλλια απομονώνουν και ξεχωρίζουν τις μορφές. Στο μπλε φόντο προστίθεται φυτικός διάκοσμος με άνθη και συμπλεκόμενους βλαστούς ανάμεσα στα μετάλλια. Τα χρώματα με τα οποία αποδίδονται τα μετάλλια δεν παρουσιάζουν πρωτοτυπία: εναλλάσσονται τρεις διαβαθμίσεις του μπλε στο ένα μετάλλιο και τρεις διαβαθμίσεις του κόκκινου στο αμέσως επόμενο κλπ. Οι ολόσωμοι άγιοι της τρίτης ζώνης εικονίζονται σε παράταξη χωρίς κάποιο χωρισμό μεταξύ τους. Πίσω από τις ολόσωμες μορφές διακρίνεται τριταινιωτό βάθος. Η πολυχρωμία του κάμπου είναι γνωστή ήδη από μνημεία του 14ου, 15ου και 16ου αιώνα στο βορειοδυτικό ελλαδικό χώρο, στα Βαλκάνια και στα νησιά του Αιγαίου ενώ, αντίθετα, είναι ξένη προς τις πρακτικές της κρητικής σχολής.[3] Ένα ακόμη γνωστό διακοσμητικό μοτίβο παρατηρείται στο ανατολικό μισό του μνημείου, όπου οι ολόσωμες μορφές της τρίτης ζώνης φέρουν επιπλέον και χαρακτηριστική ημικυκλική «επίστεψη» σε γαλάζιο χρώμα, στοιχείο που τις ξεχωρίζει από τις υπόλοιπες μορφές. Ανάλογα «τόξα» εμφανίζονται στην εντοίχια ζωγραφική από το δεύτερο μισό του 14ου αιώνα,[4] ενώ στους επόμενους αιώνες τα παραδείγματα πολλαπλασιάζονται.

---

[2] Η χρήση ταινιών ερυθρού χρώματος είναι συνηθισμένη πρακτική στα μνημεία του βαλκανικού χώρου ήδη από τον 14ο αιώνα (βλ. στα *A. Orlandos*, Τα βυζαντινά μνημεία της Καστοριάς, ΑΒΜΕ Δ′ (1938) 69 και *M. Paisidou*, Οι τοιχογραφίες του 17ου αιώνα στους ναούς της Καστοριάς. Συμβολή στη μελέτη της μνημειακής ζωγραφικής της δυτικής Μακεδονίας, Athens 2002, 266) ενώ καθιερώνεται σχεδόν απόλυτα στα χρόνια της τουρκοκρατίας (βλ. στο *K. Oikonomou*, Ο Άγιος Αθανάσιος στο Βασιλικό Πωγωνίου, *Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Πολυτεχνική Σχολή, Τμήμα Αρχιτεκτόνων*, Αρμός. Τιμητικός τόμος στον καθηγητή Ν. Κ. Μουτσόπουλο για τα 25 χρόνια πνευματικής του προσφοράς στο Πανεπιστήμιο, τόμος Β′, Thessaloniki 1991, 1315). Τη χρήση της εφαρμόζουν οι ζωγράφοι της κρητικής σχολής αλλά και ηπειρώτες αγιογράφοι (βλ. *Paisidou*, Οι τοιχογραφίες, 266, n. 2607, n. 2608).

[3] *M. Paisidou*, Οι τοιχογραφίες του 17ου αιώνα στους ναούς της Καστοριάς. Συμβολή στη μελέτη της μνημειακής ζωγραφικής της δυτικής Μακεδονίας, Athens 2002, 206. Βλέπε π.χ. στο παρεκκλήσιο του Αγίου Γεωργίου στη Μονή Αγίου Παύλου στο Άγιον Όρος (16ος αι.) (*G. Millet*, Monuments de l' Athos. I. Les peintures, Paris 1927, tab. 191.1) και στον Άγιο Νικόλαο του άρχοντα Θωμάνου στην Καστοριά (1639) (*S. Pelekanidis*, Καστοριά, Ι, Βυζαντιναί Τοιχογραφίαι, Πίνακες, Thessaloniki 1953, tab. 247β). Κοντύτερα στην περιοχή που εξετάζουμε βλ. π.χ. στον Άγιο Νικόλαο στο Βελβεντό (1588) (*X. Savopoulou — Katsiki*, Βελβεντό. Έργα βυζαντινού και μεταβυζαντινού πολιτισμού, Velvento 1997, 56–58 και *I. Dimopoulos*, Τα παρά τον Αλιάκμονα εκκλησιαστικά, Kozani 1994, 445–446), Άγιος Νικόλαος στην Αιανή (1552) (*Dimopoulos*, Τα παρά τον Αλιάκμονα εκκλησιαστικά, 500 — 501) και Άγιος Δημήτριος στην Αιανή (φάση του 15ου αι.) (*Dimopoulos*, Τα παρά τον Αλιάκμονα εκκλησιαστικά, 502).

[4] *A. Xyngopoulos*, Τα μνημεία των Σερβίων, Athens 1957, 84.

Η εικονογραφική μελέτη του μνημείου παρουσιάζει αρκετό ενδιαφέρον. Γενικότερα, στο μνημείο εμφανίζονται οι παρακάτω θεματικοί κύκλοι: ευχαριστιακός, χριστολογικός, παραστάσεις μαρτυρίων αγίων, μεμονωμένοι άγιοι (στηθαίοι και ολόσωμοι), εσχατολογικά θέματα, διακοσμητικά θέματα.

Τα θέματα του *ευχαριστιακού κύκλου* αναπτύσσονται κυρίως στην αψίδα του ιερού βήματος (εικ. 4) και στον ανατολικό τοίχο γενικότερα, όπου διακρίνονται η Πλατυτέρα, ο Μελισμός, τέσσερις συλλειτουργούντες Ιεράρχες, ο Χριστός ως Μεγάλης Βουλής Άγγελος και ο προφήτης Ιωνάς στο στόμα του κήτους, ενώ στην ανατολική απόληξη του βόρειου τοίχου τοποθετείται το όραμα του αγίου Πέτρου Αλεξανδρείας. Στα θέματα του ευχαριστιακού κύκλου εντάσσουμε και το Άγιο Μανδήλιο, δηλωτικό του μυστηρίου της ενσάρκωσης του Κυρίου. Ο περιορισμένος διαθέσιμος χώρος στο ιερό βήμα δεν επιτρέπει στον καλλιτέχνη να αναπτύξει και άλλα θέματα που μας είναι γνωστά από άλλα μνημεία, όπως π.χ. η Κοινωνία των Αποστόλων.

Ο *χριστολογικός κύκλος* εμφανίζεται ιδιαίτερα περιορισμένος καθώς στο μεγαλύτερο τμήμα της πρώτης ζώνης προτιμήθηκαν από τους εμπνευστές του εικονογραφικού προγράμματος οι απεικονίσεις μαρτυρίων διαφόρων αγίων και ιδιαίτερα του αγίου Δημητρίου, στο όνομα του οποίου τιμάται ο ναός. Έτσι, από το χριστολογικό κύκλο, και βασικά το λεγόμενο Δωδεκάορτο, ιστορούνται στην πρώτη ζώνη τοιχογράφησης του μνημείου μας τέσσερις μόνο σκηνές ενώ άλλες δύο τοποθετούνται στον ανατολικό τοίχο. Κατά «χρονολογική» σειρά έχουμε: τον Ευαγγελισμό της Θεοτόκου στον ανατολικό τοίχο, τη Γέννηση και την Υπαπαντή του Χριστού στο νότιο, το Λίθο και την Ανάσταση του Χριστού στον βόρειο τοίχο αντίστοιχα και την Ανάληψη του Χριστού στο αέτωμα του ανατολικού τοίχου. Παρατηρείται, λοιπόν, μία ιδιομορφία στην παράθεση των σκηνών του Δωδεκαόρτου, οι οποίες διακόπτονται, για να ιστορηθούν τα μαρτύρια διαφόρων αγίων, θέμα ιδιαίτερα αγαπητό στη μεταβυζαντινή ζωγραφική. Στο δυτικό και στο βόρειο τοίχο η παράθεση μαρτυρίων συνεχίζεται μέχρι τα δύο τελευταία διάχωρα του βόρειου τοίχου, όπου εμφανίζονται οι δύο τελευταίες σκηνές ενός τυπικού Δωδεκαόρτου, ο Λίθος και η Ανάσταση του Χριστού. Έτσι, οι σκηνές του Δωδεκαόρτου καταλαμβάνουν το τμήμα της πρώτης ζώνης τοιχογράφησης που εντάσσεται μέσα στο χώρο του ιερού βήματος, όπως φαίνεται από τα ίχνη στα σημεία που πακτώνονταν τα δοκάρια που στήριζαν το τέμπλο. Συμπληρωματική σκηνή του Δωδεκαόρτου είναι η Ανάληψις του Χριστού στο ανατολικό αέτωμα, επάνω από το τεταρτοσφαίριο της κόγχης του ιερού, σκηνή που καταλαμβάνει συνολικά μια αρκετά μεγάλη επιφάνεια.

Τα υπόλοιπα έντεκα διάχωρα στην ανώτερη ζώνη του μνημείου, στο χώρο του κυρίως ναού, καλύπτονται με *παραστάσεις μαρτυρίων*. Στο νότιο τοίχο έχουμε τέσσερις σκηνές από το βίο του αγίου Δημητρίου, του πάτρωνα αγίου του ναού: 1) ο άγιος Δημήτριος ενώπιον του Μαξιμιανού, 2) ο Λογχισμός του αγίου Δημητρίου, 3) η μονομαχία του αγίου Νέστορος με το Λυαίο και 4) η αποτομή του αγίου Νέστορος. Στο δυτικό τοίχο εικονίζονται ο λιθοβολισμός του πρωτομάρτυρος Στεφάνου, το μαρτύριο των τριών Παίδων στην κάμινο και το

μαρτύριο του αγίου Ευσταθίου με την οικογένειά του μέσα σε ένα πυρωμένο χάλκινο βόδι. Στο βόρειο τοίχο η σειρά ολοκληρώνεται με την Αποτομή του Προδρόμου, το μαρτύριο ενός αδιάγνωστου αγίου σε πυρά, την Αποτομή του αγίου Πολυεύκτου και το μαρτύριο του αγίου Γεωργίου στον τροχό.

Ο κύκλος με τις περισσότερες παραστάσεις στο μνημείο μας είναι αυτός *των μεμονωμένων αγίων*. Παριστάνονται ολόσωμοι, μετωπικοί στην τρίτη ζώνη τοιχογράφησης και στηθαίοι μέσα σε μετάλλια στη δεύτερη ζώνη: ιεράρχες, στρατιωτικοί, μοναχοί, ιαματικοί άγιοι και μάρτυρες εικονίζονται συμμέτοχοι στις ακολουθίες που τελούνται στο ναό και συμβάλλουν στη δημιουργία κατανυκτικής ατμόσφαιρας.

Στο ναό του Αγίου Δημητρίου εμφανίζεται μία μόνο σκηνή με *εσχατολογικό περιεχόμενο*, τοποθετημένη, όμως, σε καίριο σημείο. Πρόκειται για την παράσταση της Δέησης (ή αλλιώς Τρίμορφο) στο μέσον του βόρειου τοίχου απέναντι από τη νότια θύρα του μνημείου. Γίνεται ορατή στον επισκέπτη αμέσως μόλις μπει μέσα στο ναό και δεσπόζει με το μέγεθός της σε όλο το χώρο. Πρόκειται για μία σύνθεση που, αν σωζόταν ολόκληρη, θα ήταν η πιο εντυπωσιακή του μνημείου. Δυστυχώς, ο Χριστός, που εικονιζόταν στο κέντρο ολόσωμος να ευλογεί κρατώντας ίσως και ένα Ευαγγέλιο, σήμερα είναι κατεστραμμένος κατά το μεγαλύτερο τμήμα του. Διατηρείται μέρος μόνο των ποδών του, που εκτός από την απόδοση με το αριστερό πόδι σε προέκταση και το χρώμα των ιματίων του δεν μας δίνει άλλα στοιχεία. Τα δύο πρόσωπα που πλαισιώνουν το Χριστό είναι η Παναγία και ο άγιος Ιωάννης ο Πρόδρομος. Πρόκειται για δύο μορφές υψηλής ζωγραφικής ποιότητας στις οποίες ο ζωγράφος του μνημείου μας εξάντλησε όλες τις καλλιτεχνικές του δυνατότητες και αναζητήσεις. Οι στάσεις, οι αναλογίες, οι εκφράσεις και η πτυχολογία των ενδυμάτων κάνουν τις δύο αυτές μορφές να ξεχωρίζουν από τις υπόλοιπες του μνημείου. Η σημαντική θέση της παράστασης και το βαθύτερο νόημά της δικαιολογούν την απόφαση του ζωγράφου να μελετήσει και να ασχοληθεί με μεγαλύτερη υπομονή με τη συγκεκριμένη σύνθεση. Το συνολικό αποτέλεσμα αποτελεί ένα σπουδαίο δείγμα της τοπικής ζωγραφικής του 17^{ου} αι.

Εικονογραφικές παρατηρήσεις

Ένα ενδιαφέρον εικονογραφικό στοιχείο είναι η σύνδεση του Αγίου Μανδηλίου με την παράσταση της Ανάληψης, όπου η Θεοτόκος δεν απεικονίζεται σε στάση δέησης αλλά κρατάει το Άγιο Μανδήλιο από τις άκρες με τα χέρια της τεντωμένα (εικ. 5). Το σχήμα του Μανδηλίου είναι ημιελλειψοειδές, το χρώμα λευκό, χωρίς άλλες αποχρώσεις ή διακοσμητικές ταινίες, όπως σε άλλα παραδείγματα. Το πρόσωπο του Χριστού, που αποτυπώνεται επάνω στο ύφασμα, είναι αυστηρό και αποπνέει το ουράνιο μεγαλείο της θεϊκής μορφής. Περιβάλλεται από σταυροφόρο φωτοστέφανο με τα γράμματα Ο ΩΝ στις τρεις κεραίες του σταυρού. Το όλο θέμα δε συνοδεύεται από επιγραφή καθώς εντάσσεται, όπως είπαμε, στην παράσταση της Ανάληψης,

ενώ και ο Χριστός δε φέρει τα συντομογραφικά ΙΣ ΧΣ, όπως συνήθως σε άλλα παραδείγματα. Η «συγχώνευση» του Αγίου Μανδηλίου με την παράσταση της Ανάληψης του Χριστού είναι ένα σπάνιο εικονογραφικό στοιχείο με αρκετά όμως παραδείγματα στην περιοχή της Μακεδονίας, κυρίως λόγω της αναγκαστικής τοποθέτησής του στο μέσον της ανατολικής καμάρας π.χ. Άγιος Νικόλαος του Μαγαλειού (Καστοριά, 1654 — 1657), όπου το Άγιο Μανδήλιο πλαισιώνεται από τους δύο αγγέλους της Ανάληψης,[5] Άγιος Νικόλαος της αρχόντισσας Θεολογίνας (Καστοριά, 1663),[6] όπου εικονίζεται ακριβώς κάτω από τον αναλαμβανόμενο Χριστό, στην κορυφή του μετώπου της καμάρας του ανατολικού τοίχου και Άγιος Νικόλαος της μοναχής Ευπραξίας (Καστοριά, 1486),[7] όπου εικονίζεται σε ξεχωριστό πίνακα αλλά εντάσσεται στο θέμα της Ανάληψης, Άγιος Δημήτριος Αιανής (φάση του 15^{ου} αι.),[8] όπου δένεται από δύο ελαιόδεντρα που αποτελούν μέρος του τοπίου της παράστασης, Άγιος Δημήτριος στο χωριό Μεταμόρφωση Κοζάνης (τέλη 17^{ου} — αρχές 18^{ου} αι.),[9] όπου εικονογραφείται μέσα στην πρόσθια όψη ενός υψηλού βάθρου πάνω στο οποίο πατάει η Θεοτόκος, Αγία Παρασκευή Τρανόβαλτου Κοζάνης (1727), όπου το Άγιο Μανδήλιο κρατούν οι δύο άγγελοι της Ανάληψης,[10] Μονή Παναγίας στον Αλιάκμονα (1570).[11]

Η παραλλαγή που εμφανίζεται στο μνημείο μας με τη Θεοτόκο να κρατάει στα χέρια της το Άγιο Μανδήλιο είναι εξαιρετικά σπάνιο εικονογραφικό φαινόμενο[12] που, ωστόσο, στην κοντινή στο μνημείο μας περιοχή αντιπροσωπεύεται από αρκετά παραδείγματα: Άγιοι Ανάργυροι στα Σέρβια (1600)[13], Άγιος Αθανάσιος στο Λιβαδερό (17^{ος} αι.)[14] και Άγιος Αθανάσιος στο Ρύμνιο (15^{ος} — 16^{ος} αι.),[15] ενώ παρόμοια παράσταση σώζεται και στο ναό των Εισοδίων της Θεοτόκου στον Πλάτανο Τρικάλων (γ′ τέταρτο 17^{ου} αι.).[16] Ο Ξυγγόπουλος θεωρεί αυτό το εικονογραφικό στοιχείο ως άμεση αντιγραφή δυτικού προτύπου, πιθανότατα μια απομίμηση της παράστασης της Αγίας Βερονίκης, η οποία κρατάει κατά τον ίδιο τρόπο το Άγιο Μανδήλιο, ένα θέμα που εμφανίζεται στη δυτική τέχνη από το 15^{ο} αι.[17]

---

[5] *Paisidou*, Οι τοιχογραφίες, 106, tab. 53β.

[6] *Paisidou*, Οι τοιχογραφίες, 111, tab. 42β.

[7] *Pelekanidis*, Καστοριά, Ι, tab. 180α.

[8] *S. Pelekanidis*, Έρευναι εν Άνω Μακεδονία, Μακεδονικά 5 (1961–1963), tab. 16β και tab. 19.

[9] *A. Xyngopoulos*, Μία τοιχογραφία της Αναλήψεως εκ Δυτικής Μακεδονίας, Μακεδονικά 13 (1973) 418.

[10] *Dimopoulos*, Τα παρά τον Αλιάκμονα εκκλησιαστικά, 877.

[11] *Th. Papazotos*, Οι τοιχογραφίες του καθολικού της μονής της Παναγίας στον Αλιάκμονα, Μακεδονικά 21 (1981) 98, tab. 3.

[12] Αρκετά εικονογραφικά στοιχεία σχετικά με απεικονίσεις του Αγίου Μανδηλίου στη μεταβυζαντινή ζωγραφική έχουν συγκεντρωθεί και θα παρουσιαστούν σε επόμενη εργασία μου.

[13] *Xyngopoulos*, Τα μνημεία των Σερβίων, 105.

[14] *Dimopoulos*, Τα παρά τον Αλιάκμονα εκκλησιαστικά, 712.

[15] *Dimopoulos*, Τα παρά τον Αλιάκμονα εκκλησιαστικά, 851.

[16] *E. Sabanikou*, Ο ζωγραφικός διάκοσμος του παρεκκλησίου των Τριών Ιεραρχών της Μονής Βαρλαάμ στα Μετέωρα (1637), Trikala 1997, 515, tab. 234.

[17] *Xyngopoulos*, Σχεδίασμα, 258. Για το εικονογραφικό αυτό θέμα υπάρχουν και μερικές ακόμη απόψεις, οι οποίες ερευνούνται από το συγγραφέα. Βλέπε ενδεικτικά τα άρθρα της *Τ.*

Μια ενδιαφέρουσα παρατήρηση, που επισημάνθηκε και παραπάνω, είναι η τάση περιορισμού των σκηνών του Δωδεκαόρτου. Αυτό δεν είναι μεμονωμένο φαινόμενο αλλά παρατηρείται σε αρκετούς μονόχωρους ναούς στην περιοχή της Καστοριάς στο β′ μισό του 14ου και του 15ου αιώνα.[18] Ο περιορισμός των σκηνών του Δωδεκαόρτου στις απολύτως βασικές είναι μια συνειδητή επιλογή του καλλιτέχνη και φανερώνει την επιστροφή σε εικονογραφικά προγράμματα μεσοβυζαντινών ναών.[19] Στο 17ο αιώνα αυτό το φαινόμενο, πιθανόν, δεν αποτελεί επιλογή των σύγχρονων ζωγράφων αλλά μάλλον αντιγραφή του προγράμματος ναών των προηγούμενων αιώνων. Στο μνημείο μας το Δωδεκάορτο περιορίζεται σε έξι μόνο σκηνές, ενώ ο χώρος που υπολείπεται στην ανώτερη ζώνη τοιχογράφησης χρησιμοποιείται για την ανάπτυξη σκηνών μαρτυρίων, ίσως με επιρροή των χορηγών του μνημείου. Ένα ακόμη ιδιαίτερο στοιχείο είναι η επιλογή των θεμάτων του Δωδεκαόρτου που τελικά ιστορήθηκαν. Ακολουθήθηκε η χρονολογική σειρά από την αρχή μέχρι τη διακοπή του προγράμματος (Ευαγγελισμός, Γέννησις, Υπαπαντή) και μετά ιστορήθηκαν οι τρεις τελευταίες σκηνές (Λίθος, Ανάσταση και Ανάληψη του Χριστού). Με αυτό τον τρόπο, δηλώνεται το βασικό δόγμα της Ενσάρκωσης του Χριστού με τις πιο πρώϊμες και τις τελευταίες σκηνές της ζωής Του επί της γης.[20] Οι σκηνές των μαρτυρίων δεν παρουσιάζουν κάποια άμεση σχέση μεταξύ τους. Ίσως να έγινε μια επιλογή «επιθυμητών» σκηνών από τους εμπνευστές του εικονογραφικού προγράμματος του ναού. Άλλωστε, τα μαρτύρια των αγίων είναι από τις πιο διαδεδομένες και αγαπητές σκηνές στους νάρθηκες των ναών της εποχής. Η απεικόνιση σκηνών από το βίο, τα θαύματα και το μαρτυρικό θάνατο διαφόρων αγίων στον τοιχογραφικό διάκοσμο των ναών σχετίζεται και με την αυξανόμενη σημασία της αγιολογίας από τα τέλη του 13ου αι. και εξής.[21]

Τέλος, ακόμη ένα ενδιαφέρον στοιχείο είναι και η αυστηρή εικονογραφική προσήλωση στον τύπο του ιεράρχη όλων των επιμέρους μορφών που απεικονίζονται στο χώρο του ιερού βήματος. Δηλαδή, εκτός από την Πλατυτέρα και τα άλλα ευχαριστιακά θέματα όλοι οι άγιοι, τόσο στη ζώνη των ολόσωμων μορφών όσο και στη ζώνη με τα μετάλλια, φορούν ιερατικά άμφια και κρατούν ευαγγέλια, ακόμη και αν δεν συγκαταλέγονται μεταξύ των ιεραρχών.

Velmans στο Studien zur byzantinischen Kunstgeschichte. Festschrift fór H. Hallensleben zum 65. Geburtstag, Amsterdam 1995, καθώς και της *Svetlana Pejić* στο Zbornik za likovne umetnosti 34–35 (2003), 73–92. Στα αποτελέσματα της έρευνάς μας μπορούμε να προσθέσουμε τον εντοπισμό του θέματος και σε φορητές εικόνες.

[18] *E. Tsigaridas*, Τοιχογραφίες της περιόδου των Παλαιολόγων σε ναούς της Μακεδονίας, Thessaloniki 1999, 219.

[19] *Ibidem*, 220.

[20] *S. Koukiaris*, Wall paintings in churches with a limited christological cycle, Zograf 30 (2004 — 2005), 113.

[21] *Ibidem*, 115–116.

Συνθήκες ανάπτυξης της τέχνης κατά το 16^{ο} και 17^{ο} αι.

Κυριότερο και μονιμότερο χαρακτηριστικό της τέχνης που διαμορφώνεται στον ελληνικό χώρο κατά το 15^{ο}, 16^{ο} και 17^{ο} αι. είναι ο έντονα συντηρητικός χαρακτήρας της, που εκδηλώνεται τόσο με την πιστή τήρηση των τεχνικών και των κανόνων των παραδεδομένων από τη βυζαντινή περίοδο, όσο και με τη συνειδητή και σθεναρή αντίσταση στη φυσιολογική διείσδυση στοιχείων από τη σύγχρονη δυτική τέχνη.[22] Από τα τέλη του 16^{ου} αι. κυριότερο γνώρισμα της τέχνης αποτελεί ο λαϊκός χαρακτήρας των τοιχογραφιών, ο οποίος γίνεται λιγότερο ή περισσότερο αισθητός ανάλογα με την επιδεξιότητα του καλλιτέχνη.[23] Από αυτήν εξαρτάται και η επιτυχής ή όχι συναρμογή των διαφορετικής προέλευσης στοιχείων, που εντάσσουν οι ζωγράφοι στα έργα τους, σύμφωνα με τις εκλεκτικιστικές τάσεις που επικρατούν στον 17ο αιώνα.[24] Η πιο σημαντική αιτία αυτής της παρακμής ήταν η απουσία μεγάλων καλλιτεχνών με ιδιαίτερη προσωπικότητα, που θα ήταν ικανοί να ανανεώσουν τις τεχνικές μεθόδους και την καλλιτεχνική αίσθηση και μέσω των μαθητών τους να μεταδώσουν τις ιδέες και τις κατακτήσεις τους, όπως έκανε ο Θεοφάνης κατά τον 16ο αιώνα.[25] Ένα δεύτερο σημαντικό στοιχείο της περιόδου είναι πως η εντοίχια ζωγραφική ελάχιστα επηρεάστηκε από την δυτική τέχνη. Αυτό πιθανότατα οφείλεται στην απουσία παραδειγμάτων και στην αδυναμία των καλλιτεχνών να ταξιδέψουν από τα ορεινά χωριά τους και να γνωρίσουν τις κατακτήσεις της δυτικής ζωγραφικής. Έχοντας επαναπαυτεί στις ήδη γνωστές τεχνικές δεν είχαν προσωπικές ανησυχίες και αναζητήσεις. Η πτώση της ποιότητας της ζωγραφικής είναι αναπόφευκτη καθώς οι ζωγράφοι δεν παρεμβαίνουν ενεργητικά στη μετάπλαση και προσαρμογή των προτύπων τους, επαναλαμβάνοντας κενούς τύπους χωρίς να προσφέρουν τη δική τους προσωπική «σφραγίδα».[26] Ιδιαίτερα στην περιοχή των Βαλκανίων, οι ορθόδοξοι πληθυσμοί, ανεξάρτητα από τον εθνικό τους χαρακτήρα, δημιουργούν μία ενιαία αντικλασσική τάση στην εντοίχια ζωγραφική, που εκδηλώνεται με την υιοθέτηση πολλών ρεαλιστικών χαρακτηριστικών (π.χ. εμφάνιση της ηλικίας και της παραμόρφωσης στα πρόσωπα), με την απλούστευση της χρωματικής κλίμακας, ενώ φτάνει ως τη σχηματοποίηση.[27] Η τάση αυτή έρχεται σε αντίθεση με την κλασικίζουσα και συχνά δυτικίζουσα σύγχρονη κρητική τέχνη. Επιπλέον, η χαλαρότητα στην εκτέλεση του εικονογραφικού προγράμματος και ορισμένες παρανοήσεις στα επιμέρους θέματα αποκαλύπτουν, τόσο την ελλιπή κατάρτιση των ζωγράφων ως προς τη

---

[22] *M. Chatzidakis*, Η Μεταβυζαντινή τέχνη (1453–1700) και η ακτινοβολία της, *Ekdotiki Athinon*, Ιστορία του Ελληνικού Έθνους, vol. I, 412 και *M. Chatzidakis*, Έλληνες ζωγράφοι μετά την άλωση (1450–1830), vol. I, Κέντρο Νεοελληνικών Ερευνών, Athens 1987, 75.

[23] *Xyngopoulos*, Σχεδίασμα, 200.

[24] *A. Tourta*, Οι ναοί του Αγίου Νικολάου στη Βίτσα και του Αγίου Μηνά στο Μονοδένδρι. Προσέγγιση στο έργο των ζωγράφων από το Λινοτόπι, Athens 1991, 226–227.

[25] *Xyngopoulos*, Σχεδίασμα, 200.

[26] *Tourta*, Οι ναοί, 226.

[27] *Chatzidakis*, Η Μεταβυζαντινή τέχνη, 436.

δογματική σημασία της εικονογραφίας, όσο και την έλλειψη θεολογικής παιδείας των εμπνευστών — χορηγών τους.[28] Σημαντικό για την εποχή ζήτημα αποτελεί η συμμετοχή των κτητόρων — χορηγών στη διαμόρφωση των εικονογραφικών προγραμμάτων των ναών[29] και μάλιστα σε τέτοιο βαθμό ώστε τα προγράμματα να αντανακλούν τις θεολογικές (ή καλλιτεχνικές) προτιμήσεις των κτητόρων του ναού ή των κατοίκων μιας περιοχής. Αυτό φαίνεται να ισχύει και στην περίπτωση του Αγίου Δημητρίου, καθώς η διαφορετικότητα του εικονογραφικού προγράμματος πιθανότατα μαρτυρεί την παρέμβαση κάποιων τρίτων προσώπων, άσχετων με το συνεργείο των ζωγράφων.

Στην περιοχή της Μακεδονίας στον 17ο αιώνα το κυρίαρχο χαρακτηριστικό, ως προς την άσκηση της θρησκευτικής ζωγραφικής, είναι η μετατόπιση του κέντρου βάρους από τις οργανωμένες μοναστικές κοινότητες του Αγίου Όρους στη μακεδονική ενδοχώρα.[30] Πλήθος μικρών ναών ιδρύονται στα ορεινά χωριά της Κεντρικής και Δυτικής Μακεδονίας, απόρροια των ευνοϊκών οικονομικών συνθηκών που επικρατούν στην περιοχή, μετά τη σταθεροποίηση της τουρκικής κατάκτησης και των προνομίων που ανακτούν οι υπόδουλοι Έλληνες. Τα απομακρυσμένα χωριά συνοικίστηκαν από τους καταδιωγμένους χριστιανικούς πληθυσμούς της υπαίθρου[31] και τόσο οι ανάγκες του πληθυσμού, όσο και οι αυξημένες οικονομικές δυνατότητες ορισμένων αρχόντων οδηγούν στην ίδρυση πολλών μικρής κλίμακας ναών με τη χορηγία πλούσιων γαιοκτημόνων ή και ομάδας κληρικών και λαϊκών,[32] των δημογερόντων και τσιφλικάδων, δηλ. των τοπικών φορέων της εξουσίας. Αυτή η γενικότερη διαπίστωση ανιχνεύεται και μέσα από την ανάλυση της κτητορικής επιγραφής του μνημείου μας, όπου εκτός από τον επιφανή Ιωάννη *αρματολόπασα* (πιθανότατα τον «τσιφλικά» της περιοχής), στους χορηγούς του έργου συμπεριλαμβάνονται ακόμη δύο κληρικοί και μια οικογένεια λαϊκών, κάτοικοι όλοι του χωριού.

Οι ζωγράφοι του μνημείου

Όπως είδαμε και παραπάνω, η επιγραφή του μνημείου δε μας πληροφορεί για τους ζωγράφους που εργάστηκαν σ' αυτό. Ωστόσο, μετά από προσεκτική παρατήρηση του ζωγραφικού διακόσμου του ναού καταλήγουμε εύκολα στο συμπέρασμα πως οι τοιχογραφίες του είναι έργο δύο διαφορετικών ζωγράφων, που πιθανόν εργάστηκαν ταυτόχρονα. Η διαφορά στο έργο τους γίνεται εύκολα

[28] *Tourta*, Οι ναοί, 230 και *Sabanikou*, Ο ζωγραφικός διάκοσμος, 25–26.

[29] *Ibidem*, 25.

[30] *A. Tourta*, Η θρησκευτική ζωγραφική στη Μακεδονία από τον 15ο — 19ο αιώνα, *Eliniki Ethniki Grammi*, ΜΑΚΕΔΟΝΙΑ. ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑ — ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΣ, vol. II, Athens 1993, 215 και *Chatzidakis*, Η Μεταβυζαντινή τέχνη, vol. I, 436.

[31] *Tourta*, Η θρησκευτική ζωγραφική, 215.

[32] *Ibidem,* loc. cit.

αντιληπτή από τον προσεκτικό παρατηρητή. Μάλιστα, έχουν οριοθετήσει και σαφή όρια για τη δουλειά τους, χωρίζοντας το μνημείο στη μέση. Ο ένας (ας τον ονομάσουμε ζωγράφο Α) δουλεύει στο χώρο του Ιερού Βήματος και λίγο πιο έξω, μέχρι τη νότια θύρα του ναού, σε όλες τις ζώνες τοιχογράφησης καθ' ύψος, και ο δεύτερος (ο ζωγράφος Β) αναλαμβάνει τις αντίστοιχες επιφάνειες στον υπόλοιπο κυρίως ναό.

Και οι δύο ζωγράφοι ανήκουν στην κατηγορία των τοπικών καλλιτεχνών από τα χωριά της υπαίθρου, οι οποίοι δεν έχουν ιδιαίτερα ξεχωριστή καλλιτεχνική προσωπικότητα. Ωστόσο, από τη σύγκριση τόσο των πολυπρόσωπων παραστάσεων όσο και των μεμονωμένων μορφών διαπιστώνουμε το χαρακτήρα του έργου τους. Οι μορφές του ζωγράφου Β είναι πιο ζωντανές, ραδινές, ψηλόλιγνες και παρουσιάζονται με ρεαλιστικότητα στις κινήσεις και τους όγκους (εικ. 6). Τα πρόσωπα εκτελούνται με μαλακό πλάσιμο, χωρίς έντονες διαφοροποιήσεις στις σκιές και στα χρώματα, ενώ και οι εκφράσεις παρουσιάζονται ομαλά (εικ. 7). Στο φόντο των παραστάσεων ο καλλιτέχνης δε δυσκολεύεται να αποδώσει το φυσικό τοπίο, τα οικοδομήματα ή και συνδυασμό τους. Αντίθετα, ο ζωγράφος Α έχει πιο σκληρό πλάσιμο στα πρόσωπα με έντονα γραμμικό στυλ (εικ. 8), μορφές πιο στατικές και κοντόχοντρες με κάποια αδεξιότητα πολλές φορές στη διάπλαση του σώματος. Στη ζώνη των μεταλλίων φαίνεται να δυσκολεύεται κάπως στην απόδοση των ιδιαίτερων προσωπογραφικών χαρακτηριστικών των αγίων με αποτέλεσμα πολλές μορφές να μοιάζουν μεταξύ τους. Στο φόντο των παραστάσεων επίσης δεν πρωτοτυπεί και είναι πιο συντηρητικός σε πολλά επιμέρους εικονογραφικά στοιχεία. Ωστόσο, θα μπορούσαμε να πούμε πως τα καταφέρνει αρκετά καλά στις παραστάσεις που καλύπτουν μεγάλη επιφάνεια (π.χ. η Πλατυτέρα στην κόγχη και η Ανάληψη στο αέτωμα), ένας τομέας στον οποίο δε δοκιμάστηκε ο δεύτερος ζωγράφος. Γενικά, εντυπωσιάζει το γεγονός της συνεργασίας δύο καλλιτεχνών με αρκετά διαφορετικά τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά. Το συνολικό αποτέλεσμα πιστεύω πως κρίνεται αρκετά ικανοποιητικό και η ζωγραφική δημιουργεί αίσθημα κατάνυξης και ιεροπρέπειας στον προσκυνητή που επισκέπτεται το μικρό μεταβυζαντινό ναό.

Константин Кацикис

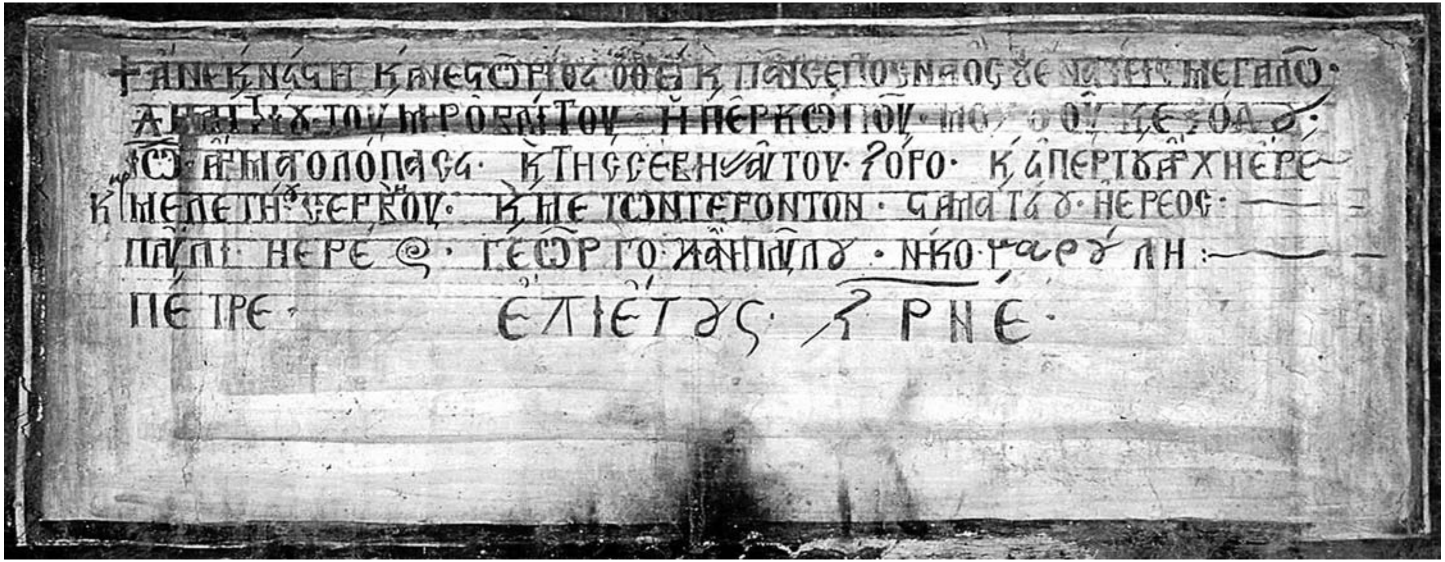
СЛИКАРСТВО СВ. ДИМИТРИЈА У СЕЛУ ФРУРИО У ОБЛАСТИ КОЗАНИ

Храм Св. Димитрија налази се у брдском селу Фрурио у области Сервије (Номос Козани), у близини реке Алиакмон. Место је познато као византијско утврђење од времена Јустинијана I под именом Соск. Касније се име села појављује у облицима Изеск или Низеск (односно (Незеско), да би од 1961. било преобраћено у Фрурио. Црква је мала једнобродна грађевина, покривена црепом, са тросливним кровом који се завршава тимпаноном на источној страни. Начин градње је једноставан, са хоризонталним неправилним слојевима камена различите величине, са обилним малтером који на многим тачкама оставља непокривеним мале површине зидова и показује везивна дрвена ојачања. Споља је видљива полукружна апсида. Није сачувана првобитна олтарска преграда, али се на бочним зидовима виде места где су били углављени њени дрвени ослонци. Изнад западног улаза у храм сачуван је читав ктиторски натпис који садржи занимљиве историјске елементе и хронологију обнове сликарства (1646/7).

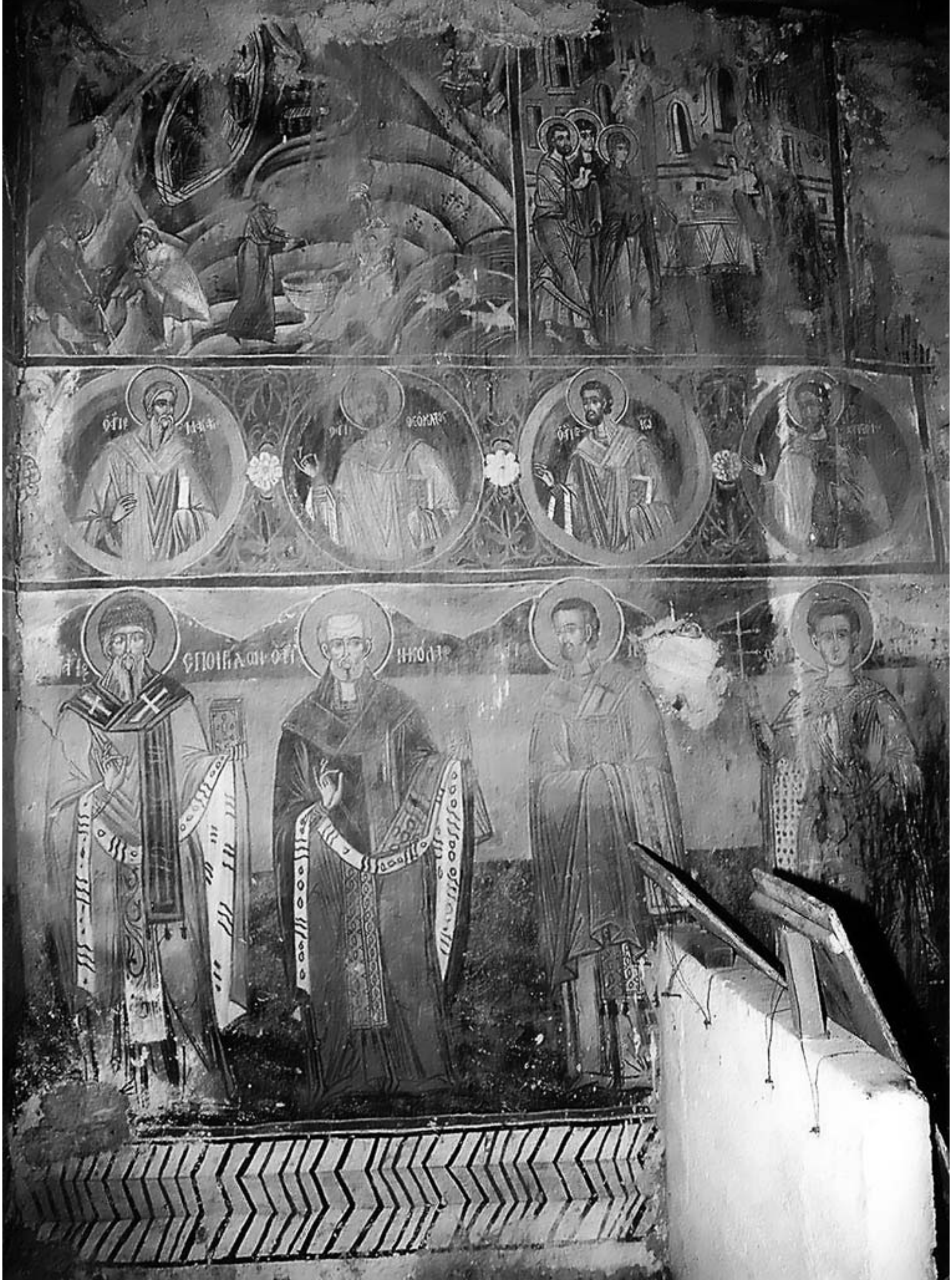
Сликарство наоса подељено је по висини на пет зона, од којих највиша данас није сачувана. Настављајући са осталим зонама, видимо: 1) велике сцене (Велики празници и мучеништва светитеља), 2) попрсја светитеља у медаљонима, 3) стојеће фигуре светитеља и 4) украс од линија, који се протеже по зидовима подражавајући драперију. Иконографско испитивање показује доста занимљивости. Видљиви су следећи тематски циклуси: еухаристички, христолошки, свети мученици, појединачни светитељи (попрсја или фигуре), есхатолошки. Натпис не обавештава о сликарима који су у њој радили. Ипак, пажљиво испитивање сликарства води закључку да су фреске дело двојице уметника који су вероватно радили истовремено. Њихово дело уклапа се у целину провинцијске, поједностављене уметничке активности на територији Македоније у 17. веку. Посебност нашег споменика огледа се у избору сцена у наосу — сцене мучеништва уместо сцена Великих празника (у горњој зони фресака). Укупни резултат поклонику улива осећање дубоке побожности и поштовања према светом месту.



1. Άποψη του ναού από βορειοανατολικά



2. Η κτητορική επιγραφή του μνημείου



3. Τμήμα των τοιχογραφιών στο νότιο τοίχο του ναού



4. Οι τοιχογραφίες εντός του ιερού βήματος



5. Η Θεοτόκος της Ανάληψης με το Άγιο Μανδήλιο



6. Ο αββάς Ζωσιμάς και η οσία Μαρία η Αιγυπτία



7. Ο αρχάγγελος Γαβριήλ, λεπτομέρεια



8. Ο άγιος Νικόλαος, λεπτομέρεια

Зборник радова Византолошког института XLIV, 2007
Recueil des travaux de l'Institut d'études byzantines XLIV, 2007

УДК: 235.3:929: 75.04(470)„16/17"

ЭНГЕЛИНА СМИРНОВА (Москва)

ИКОНОГРАФИЯ ЖИТИЯ СВ. ДИМИТРИЯ СОЛУНСКОГО: ЕЁ ОБНОВЛЕНИЕ В РУССКОЙ ИКОНОПИСИ КОНЦА XVII — НАЧАЛА XVIII ВЕКА

Иконография св. Димитрия Солунского продолжает развиваться в русской иконописи даже в конце XVII — начале XVIII веков. Новый вариант Жития св. Димитрия, напечатанный в 1689 году в Киеве в октябрьском томе Четьих Миней Дмитрия Ростовского, впервые содержит рассказ о детстве святого. Это начинают изображать в иконах, показывая сцены благочестивого созерцания икон ребёнком и его родителями.

Эта статья, как видно из названия, посвящена произведениям совсем позднего времени, конца средневековой эпохи в истории России. Однако автор надеется, что материал будет интересен профессору Суботичу, который не только написал книгу о церкви Св. Димитрия в Пече,[1] но и много занимался поствизантийским искусством, убедительно показав его содержательность и художественное очарование. Задача статьи — привлечь внимание к необычной интерпретации житийного цикла св. Димитрия Солунского в некоторых русских иконах.

Изобразительные циклы жития св. Димитрия[2] получают распространение в искусстве конца XIII–XIV в., особенно на Балканах, а именно в Салониках и в тех регионах, культура которых была связана с этим центром. Это фрески церкви Св. Димитрия (Метрополии) в Мистре, конца XIII в.,[3] церкви Богородицы Левишки в Призрене, между 1310 и 1313 гг.,[4] миниатюры Менология 1320-х гг. в Бодлейанской библиотеке в Оксфорде,[5] росписи церкви Св. Димитрия в Пече,

---

[1] *G. Subotić*, L'église Saint-Démétrios à la Patriarchie de Peć, Beograd 1964.

[2] Для иконографии и культа св. Димитрия в рамках нашей темы особенно важны: ODB, vol. 1, New-York-London 1991, 605–606 (text of *A. Kazhdan*, *N. Patterson-Ševčenko*); *D. Obolensky*, Byzantium and the Slavs, Crestwood-New York 1994, 281–300; *Chr. Walter*, The Warrior Saints in Byzantine Art and Tradition, ed. Ashgate 2003, 67–93.

[3] *G. Millet*, Monuments byzantins de Mistra, Paris 1910, 12, pl. 69–70.

[4] *Д . Панић, Г. Бабић*, Богородица Левишка, Београд 1975, 68, схема 29.

[5] Cod. Gr. Th. F. I, fol. 54 v. — 55. См.: *H. Belting*, Das illuminierte Buch in der spätbyzantinischen Gesellschaft, Heidelberg 1970, Fig. 28.

где сохранились фрески 1345 г. и сцены, исполненные Георгием Митрофановичем, 1619–1620 гг.,[6] росписи 1340-х гг. в Дечанах, где примечателен развитой цикл посмертных чудес, включающий события в Солуни и в солунской базилике,[7] в Марковом монастыре среди фресок 1376–1381 гг.,[8] икона из церкви Богоматери в Великом Тырнове.[9]

Состав сцен в этих произведениях является относительно стабильным.[10] Рассказ начинается с эпизодов взрослой жизни святого, его пребывания в Солуни, проповеди перед народом, а наиболее часто — с его встречи с нечестивым царём Максимианом. Далее идут сцены с Нестором (часто изображался приход Нестора к Димитрию в темницу), борьба Нестора с Лием, казнь Нестора, убийство Димитрия и его погребение. Далее в ряде случаев представлены его посмертные чудеса. Такое начало цикла и состав сцен соответствуют письменной традиции, лежащей в основе изображений.[11]

Изображения жития св. Димитрия, созданные в поствизантийский период, судя по доступным автору сведениям, по иконографическому составу сцен в той или иной мере близки к памятникам византийской эпохи. Икона 1641 г. в Музее Македонии (Скопье),[12] к сожалению, имеет повреждения на клеймах верхнего поля, но состав сюжетов на боковых полях не обнаруживает больших иконографических новаций. В среднике иконы конца XVII — начала XVIII в. из церкви Св. Димитрия в Бобошеве, Болгария, изображен св. Димитрий на престоле, попирающий скорпиона, а на полях, кроме композиций с конными фигурами Димитрия и Георгия, сцены сравнительно традиционные: Димитрий перед царём Максимианом, Димитрия сажают в темницу, Димитрий побеждает зло в образе скорпиона, вновь Димитрий перед Максимианом, Димитрий воскрешает мертвых, Нестор посещает Димитрия в темнице, Борьба Нестора с Лием, Максимиан узнаёт, что Димитрий благословил Нестора на борьбу с Лием, Молитва Димитрия в темнице, убийство Димитрия.[13] Сходный иконографический цикл, с добавлением некоторых чудес, сохраняется в сравнительно поздних произведениях, например, в иконе рубежа XVIII–XIX в., мастера

---

[6] *В. J. Ђурић*, С. *Ћирковић*, *В. Кораћ*, Пећка патријаршија, Београд 1990, 192, 194, 197–198.

[7] *Б. Тодић*, *М. Чанак-Медић*, Манастир Дечани, Музеј у Приштини — Београд 2005. С. 405–407, с историческим анализом и обширной библиографией. См.также: *J. Radovanović*, Der Heilige Demetrius — die Ikonographie seines Lebens auf den Fresken des Klosters Dečani, L'art de Thessalonique et des pays balkaniques et les courants spirituels au XIVe siècle, Recueil des rapports du IVe colloque serbo-grec, Belgrade 1987, 81–88; *С. Пајић*, Циклус св. Димитрија, Зидно сликарство манастира Дечана. Грађа и студије, уредник *В. J. Ђурић*, Београд 1995, 353–361, сл. 2–4.

[8] *J. Radovanović*, Heilige Demetrius, 76, Anm. 17.

[9] *G. Gerov*, Oeuvre inconnu du XIVe siècle; icône de Saint Démétrios avec un cycle hagiographique, Scripta & E-Scripta, 2/2004, 143–153.

[10] Хороший свод изображений дан в статье: *J. Radovanović*, Heilige Demetrius, 76–77.

[11] См.: *P. Lemerle*, Les plus anciens recueils des Miracles de Saint Démétrius et l'histoire balkanique, vols. 1–2, Paris 1979–1981; Αγιου Δημητριου Θαυματα. Ι συλλογες αρχιεπισκοπου Ιωαννου και ανωνυμου. Ο βιος, τα Θαυματα και η Θεσσαλονικη του Αγιου Δημητριου' Εισαγογη, Σχολια, Επιμελεια *Χ. Μπακιρτζις*, Αθηνα 1997, 28–29, 34–35.

[12] *V. Popovska-Korobar*, Icons from the Museum of Macedonia, Skopje 2004, cat. 92.

[13] *К. Паскалева*, Икони от България, София 1981, табл. 69.

Иоанна Катрота, с 12 клеймами, из церкви Св. Георгия в Аполлонии, Албания,[14] на серебряном окладе XVIII в. с сохранившимися 13 сценами (Афины, Византийский и христианский музей).[15] Этот же цикл получает известность в столь своеобразном и архаичном искусстве, каким была иконопись Украины (например, в иконе из села Ладомирово (музей в городе Бардейове, Словакия).[16]

Сохранились, однако, произведения, где житийный цикл начинается иначе: не с беседы Димитрия с Максимианом, не с его проповеди христианства перед народом или раздачи имущества бедным, а со сцены его моления перед иконами. Таковы две греческие иконы XVI в. с фигурой св. Димитрия на престоле в центре: из церкви Св. Елены в Миконосе,[17] и в монастыре Каракаллу на Афоне.[18] В каждой композиции слева изображен Лупп, слуга св. Димитрия, а в основной части сцены — сам святой в позе проскинезиса перед висящими на стене иконами Христа и Богоматери. Надпись в иконе монастыря Каракаллу: Ο αγηος Δημιτρι προσεφχομενος της αγιο ικονες. (В надписи на другой иконе — минимальные разночтения). В основе этой композиции лежат, возможно, несохранившиеся тексты, где во вступительной части сообщается о благочестии Димитрия и его преданности христианской вере.[19]

Обратимся к русскому материалу. Житийные циклы св. Димитрия Солунского представлены здесь, за редчайшими исключениями, в иконописи. Многие русские иконы с житием св. Димитрия остаются не раскрытыми от поздних поновлений, многие — не изданы.[20] Нет сомнения, что немало житийных икон св. Димитрия еще не выявлено в музейных хранилищах. Автору данной статьи известно более двух десятков русских икон этого сюжета. Все они относятся к эпохе Позднего Средневековья — к XVI–XVII вв. Они обладают более или менее стабильным составом клейм, ориентированным на византийскую традицию. Отличие русской иконографии состоит лишь в том, что в некоторых житийных иконах св. Димитрия изображено — в одном или нескольких клеймах — редкое посмертное чудо: история шитого образа святого, который был изготовлен двумя солунскими девушками и чудесным образом перенесён в базилику Св. Димитрия.[21] Этот рассказ, все реалии которого указывают на его

---

14 Trésor d'art albanais, Nice 1999, cat. 71.

15 *D. Konstantinos*, Greece, Hearth of Art and Culture after the Fall of Constantinople, Post-Byzantium: the Greek Renaissance. 15th–18th Treasures from the Byzantine and Christian Museum, Athens, New York 2002, 55.

16 *S. Tkáč*, Ikony zo 16–19. storočia na severovýchodnom Slovensku, Tatran 1980, Pl. 41 (датирована XVI в.); *Патриарх Димитрій* (*Ярема*), Иконопис Західної України XII–XV ст., Львів 2005, 300, илл. 364 (датирована концом XV в.).

17 *Α. Ξυγγοπόυλος*, Ο εικονοιγραφικός κύκλος της ζωής του αγίου Δημητρίου, Θεσσαλονίκη 1970, 35–45, πίν. IV–XII; *Β. Δ. Κυριαζόπουλος*, Οι παλιές εκκλεσιές του κάστρου Μυκίμου και ο Ανδρέας Ξυγγόπολος, ΔΧΑΕ, περ. 4, τ. 10 (1980–1981), Αθηνα 1981, 215–218, πιν. 47 β.

18 Ο Αγιως Δημητριως στην τεχνη του Αγιου Ορους, Αγιορειτικη Εστια 2005, πιν. 35.

19 Ср., напр.: Αγίου Δημητρίου Θαυματαί, 29.

20 Опыт систематического выявления икон св. Димитрия см.: *O. Kuznecova*, Iconography of St. Demetrios of Thessaloniki in Iaroslavl' paintings of the seventeenth century, Култове към раннохристиянски светци от Централна и Югоизточна Европа (международна конференция), София 1999 (без пагинации).

создание в Салониках, не встречается в сохранившихся греческих текстах и не иллюстрируется в искусстве византийского круга, тогда как в русской письменной традиции он существует, а в русской иконописи получил популярность из-за повышенного интереса русской культуры к теме святости икон и совершающихся от них чудес.

Одна из ранних русских икон, среди сохранившихся, — из церкви Бориса и Глеба в Плотниках в Новгороде (Новгородский музей),[22] начала XVI в. (возможно, конца XV в.), с 14 клеймами. Не исключено, что она является прямой репликой поствизантийского образца. В среднике помещено редкое для русского искусства изображение св. Димитрия на престоле, попирающего ногами скорпиона. На верхнем поле: Димитрий перед царем Максимианом, Димитрий проповедует христианство перед народом, снова Димитрий перед Максимианом, Димитрия сажают в темницу. На левом поле — история Нестора: Нестор посещает Димитрия в темнице, Нестор борется с Лием, Нестор побеждает Лия, казнь Нестора. На правом поле: убийство Димитрия копьями, погребение Димитрия, видение Иллюстрия. Внизу: Димитрий защищает Салоники (выезжает на коне из крепостных врат и прогоняет вражеское войско), исцеление у гробницы Димитрия в его храме, Димитрий побеждает царя Калояна.

Похожий состав сцен — на иконе первой половины XVI в., с 14 клеймами, из Покровской церкви в селе Гуменец (где был придел Св. Димитрия Солунского), в Ростовском музее,[23] где в центре — фигура стоящего Димитрия в воинских одеждах, а в клеймах добавлена сцена переправы в колеснице через реку (возможно, переправа зерна через Дунай для спасения Салоник от голода). Иконографическая традиция продолжается иконой XVI в., с 16 клеймами, в коллекции старообрядческого Покровского собора при Рогожском кладбище в Москве[24] (имеется сцена избиения святого воловьими жилами и история о двух солунских девицах и вышитом ими образе). В том же иконографическом кругу — произведение из собрания Г. М. Прянишникова (Нижегородский музей), XVI в., с 16 клеймами,[25] где в центре — св. Димитрий на черном коне, побеждающий Калояна, а на нижнем поле одна за другой расположены сцены защиты Салоник (Димитрий на коне побеждает врагов, а за его спиной — город с белым храмом), чудо о двух солунских девицах и шитом образе, переправа через Дунай (спа-

[21] *Э. С. Смирнова*, Чудо св. Димитрия Солунского «о двух девицах»: изображения в русском искусстве, От древней Руси к России нового времени, Сборник статей к 70-летию А. Л. Хорошкевич, сост. *А. В. Юрасов*, Москва 2003, 420–428, илл. 1–10; *E. Smirnova*, Le miracle de Saint Démètre et les deux vierges de Thessalonique dans l'iconographie russe, ΔΧΑΕ, περ.4, τ. 22, Athènes 2001, 297–304. См. также: *Obolensky*, op. cit., 293; *Walter*, op. cit., 90.

[22] Русская икона XI–XIX веков в собрании Новгородского музея, Путеводитель по экспозиции, авторы *Е. В. Игнашина*, *Ю. Б. Комарова*, Москва 2004, 116, 119–120, илл. 67.

[23] *В. И. Вахрина*, Иконы Ростова Великого, Москва 2003, кат. 14.

[24] Древности и духовные святыни старообрядчества, Иконы, книги, облачения, предметы церковного убранства Архиерейской ризницы и Покровского собора при Рогожском кладбище в Москве, Москва 2005, кат. 19.

[25] *П. П. Балакин*, Древнерусское искусство Нижнего Новгорода, Нижний Новгород 1999, 73, илл. 6.

сение Салоник от голода), исцеление у гробницы Димитрия. За нею следуют: икона 1586 г., с 16 клеймами, вклад боярина Димитрия Годунова в Ипатьевский монастырь в Костроме (музей «Новодевичий монастырь» в Москве), с изображением святого в рост в центре и 16 сценами на широком серебряном окладе;[26] провинциальная северная икона конца XVI в., с 12 клеймами, из деревни Лохотская, (Вологодский музей),[27] где среди хаотического расположения клейм выделяется продуманное сопоставление сцен на боковых полях: солунские девицы в храме-базилике с вышитым ими образом — и видение Иллюстрия в той же базилике; скачущий на коне Димитрий защищает Салоники от врагов — и конный Димитрий побеждает царя Калояна. Среди произведений XVII в. назовём икону с 20 клеймами из села Селецкое в Карелии,[28] икону строгановской школы 1609 г. с 24 клеймами в Третьяковской галерее,[29] фрески в Димитриевской церкви в Ярославле, около 1686 г.[30] Завершим этот ряд провинциальной иконой начала XVIII в., с 10 клеймами, из деревни Вакомино Вологодской области (Гос. Эрмитаж),[31] в которой продолжается утвердившаяся на Руси иконографическая традиция.

В основе этой иконографии лежат, с одной стороны, русские варианты греческих житийных текстов, которые были известны на Руси издавна, а в середине XVI в. были собраны в Четьи Минеи митрополита Макария. С другой стороны, для русской иконописи роль непосредственного образца могла играть и византийская и поствизантийская изобразительная традиция, за исключением «Чуда о двух солунских девицах и шитом образе», изображение которого является, скорее всего, самостоятельным творчеством русских мастеров.

Между тем, в самом конце XVII — начале XVIII в. в ряде русских икон появляется новая иконография. В настоящее известны четыре произведения нового типа. Самое раннее из них — икона 1692 г. в Ростовском музее, созданная, вероятно, для церкви Димитрия Солунского в селе Поникарово, неподалеку от Ростова. На её нижнем поле имеется надпись: «Написан бысть образ сей святого великомученика Христова Димитрия в лето 7000 двоесотого году месяца августа в 24 день, на память седми отроков во Ефесе павших, по обещанию приходскаго человека Емельяна Иванова сына Москвина».[32] В центре изображен св. Димитрий в рост, в воинских одеждах, вокруг — 16 клейм. На верхнем поле: 1. Рождество св. Димитрия. 2. Крещение св. Димитрия. 3. Троица (в цен-

---

[26] Moscow, Treasures and Traditions, Washington 1990, cat. 15, ill. p. 79.

[27] *А. А. Рыбаков*, Вологодская икона, Центры художественной культуры земли Вологодской XIII–XVIII веков. Москва 1995, кат. 265.

[28] *Э. С. Смирнова*, «Смотря на образ древних живописцев…», Изображение почитания икон в искусстве Средневековой Руси, Москва 2007, илл. с. 234.

[29] *В. И Антонова, Н. Е. Мнева*, Государственная Третьяковская галерея, Каталог древнерусской живописи, Опыт историко-художественной классификации, Москва 1963, том 2, кат. 828.

[30] *Т. А. Рутман*, Храмы и святыни Ярославля, Ярославль 2005, 243.

[31] Русские житийные иконы XVI — начала XX века [Государственный Эрмитаж. Каталог выставки], Санкт-Петербург 1999, кат. 29.

[32] *А. Г. Мельник*, К истории комплекса художественных памятников, поступивших в Ростовский музей из церкви села Гуменец, История и культура Ростовской земли, 1996, Ростов 1997, 63.

тре поля). 4. Приведение Димитрия во учение книгам. 5. Димитрий перед царем Максимианом. На боковых полях: 6. Царь повелевает посадить Димитрия в темницу. 7. Димитрия затворяют в темницу. 8. Нестор посещает Димитрия в темнице. 9. Димитрий на коне побеждает царя Калояна. 10. Воины закалывают Димитрия. 11. Отпевание Димитрия. На нижнем поле: 12–13. Видение Иллюстрия (ангелы являются св. Димитрию). 14–16. Чудо о двух солунских девицах и вышитом ими образе (завоеватель-иноверец призывает девушек и велит им вышить образ св. Димитрия; девушки вышивают образ; вышивальщицы вместе с образом в Солунской базилике).

Живопись иконы, к сожалению, не раскрыта от поздних поновлений и потемневшего лака, но все сюжеты легко прочитываются. Особенности состава её клейм: во-первых, появление сцен рождения и детства святого (рождество, крещение, обучение грамоте — последнее, вероятно, по образцу житийного сцены из цикла св. Николая Мирликийского), во-вторых — новая трактовка сцен, происходящих в Солунской базилике: там изображены иконы Христа Вседержителя и Эммануила, которые не имеют прямого отношения к действию, однако более полно, чем в ранних циклах, характеризуют святость этого храма.

Следующая по времени икона, написанная, вероятно, в конце XVII или самом начале XVIII в., с 20 клеймами, находится в собрании М. Е. Елизаветина в Москве и ещё не была опубликована (илл. 1–3). В центре изображен св. Димитрий в воинских одеждах, с мученическим крестом и длинным копьём, у ног лежат шлем, щит, лук и колчан для стрел. Клейма верхнего поля: 1. Рождество св. Димитрия. 2. Родители показывают юному Димитрию иконы Христа и Богоматери (в типе оплечной Никопеи, хотя виден первоначальный рисунок Одигитрии). 3. Крещение св. Димитрия (на стене — иконы Христа и поясной Богоматери Никопеи). 4. Царь Максимиан отправляет Димитрия воеводой в Солунь. 5. Св. Димитрий проповедует христианство перед жителями Солуни. На боковых полях: 6. Беседа Димитрия с царем о вере. 7. Св. Димитрий в темнице попирает скорпиона. 8. Ангел, явившийся св. Димитрию в темнице, подносит ему мученический венец. 9. Нестор посещает св. Димитрия в темнице. 10. Поединок Нестора с Лием. 11. Казнь Нестора. 12. Казнь св. Димитрия. 13. Погребение св. Димитрия. 14. Исцеления от ризы и перстня св. Димитрия. 15. Исцеление Леонтия, епарха Иллирийского, у гробницы святого. На нижнем поле: 16. Обретение мощей св. Димитрия при строительстве нового храма. 17. Чудеса и исцеления от мощей св. Димитрия, положенных в новую раку. 18. Иллирийский епарх Леонтий переправляет по морю «плащаницу» св. Димитрия в драгоценном серебряном ковчеге с помощью святого. 19. Чудеса и исцеления в Солунской базилике. 20. Чудо с двумя солунскими девицами и вышитым образом.

Третья икона, первой четверти XVIII в., из города Галича близ Костромы, с изображением в центре конного Димитрия, поражающего Калояна (Костромской музей), имеет 16 клейм (рис. 4–6).[33] На верхнем поле: 1. Рождество св. Димитрия. 2. Крещение св. Димитрия. 3. Св. Димитрий перед Максимианом. 4.

---

[33] Костромская икона XII–XIX веков, Москва 2004, кат. 203 табл. 312.

Св. Димитрия приводят в темницу. 5. Нестор посещает св. Димитрия в темнице. На боковых полях: 6. Поединок Нестора с Лием. 7. Царь Максимиан повелевает убить св. Димитрия. 8. Убийство св. Димитрия. 9. Христолюбивые мужи находят тело св. Димитрия. 10. Лупп с сосудом, где собрана кровь св. Димитрия, перед христианами. 11. Чудо о двух солунских девицах и шитом образе. На нижнем поле: 12. Казнь Нестора. 13. Моление в новом храме, построенном по заказу иллирийского епарха Леонтия, у гробницы св. Димитрия. 14. Корабль с зерном переправляется через Дунай, спасая Салоники от голода. 15. Моление в храме великомученика Димитрия в Солуни. 16. Погребение св. Димитрия.

Наконец, четвертая икона, с 18 клеймами, написана художником Иваном Кондаковым в 1725 г. и происходит из Димитриевской церкви в Великом Устюге (Великоустюжский музей) (рис. 7–9). Как гласит надпись, икона исполнена «по повелению преосвященного Боголепа», который был в то время епископом Велокоустюжским и Тотемским.[34] В стиле этого произведения ярко сказались мотивы барокко и знакомство эрудированного иконописца с гравюрами того времени. В центре представлен св. Димитрий в воинских одеждах, у его ног лежат шлем, щит, колчан со стрелами (как в иконе из собрания Елизаветина), но сам святой стоит в трехчетвертном повороте, в молении ко Христу, который изображен вверху, в облаках. Перечислим сцены, приведя сохранившиеся надписи. На верхнем поле: 1. «Образ рождество с[вя]таго Димитрия». 2. «Введоста его родители [въ] храмъ и показавше [святыя иконы]. 3. «Родители его крестиста с[ына св]оего въ имя Отца и С[ы]на и С[вя]таго Д[у]ха. П[раведн]ое Кр[е]щение». 4. «С[вя]тый Димитрий приемъ отц[ов] санъ» (Димитрий перед Максимианом). 5. «С[вя]тый вниде в Со[лунь …]я весьми». На боковых полях: 6. «С[вя]тый Димитрий вручи все свое имение Луппу да раздасть воскоре требующым и нищимъ». 7. «С[вя]тый Димитрий ставъ пред царемъ дерзновенно, себе исповеда хр[и]стианина усердно» (рифмованные вирши). 8. «Царь же повеле его всадити в темницу, дияволъ же хотя его устрашити, за ногу угризнув». Слева, в темнице, под ногами у Димитрия изображен скорпион, с надписью: «Дияволъ в скорпию претворися». 9. Нестор посещает Димитрия в темнице. «Тече к с[вя]тому Димитрию в темнице седящему и возвести ему вся яже о Луи убивающему». 10. «Несторъ соплетеся с супостатомъ крепко сгнувъ его долу на остри копии». 11. Казнь Нестора. «И абие повеле Нестора бл[а]женнаго мечем посещи». 12. Убийство Димитрия. «Вниидоша воины в темницу, и обретшее с[вя]таго Димитрия стояща на м[о]л[и]тве избодоша его копиями». 13. «Луппо, и прият ризу кровию облияше, и многая чудеся творяше» (рифмованные вирши). На нижнем поле: 14. «Обрете мощи с[вя]таго Димитрия собрася народ и со радостию взяша мощи с[вя]таго от земли». Живопись почти утрачена. 15. Спасение Салоник от голода. «С[вя]тый же явися очевисто в море корабленику и повелевая носящим пшеницу от глада

---

[34] *П. Строев*, Списки иерархов и настоятелей монастырей Российския церкви, Санкт-Петербург 1877, 735.

избавити».16. Иллюстрий видит ангелов, целующих Димитрия. «Вниде Иллустрий, видети хотя будущее, целоваста же с[вя]таго Димитрия пришедщий». 17. Освобождение епископа, пленённого варварами. «Некоего епископа, от варвар ятши и узами обложена, явившися разреши». 18. Чудо о двух солунских девицах и шитом образе. «С[вя]тый Димитрий веземъ деве те съ образом своимъ и постави в ц[е]ркви у гроба своего».

Как уже было сказано при описании первого из произведений нового типа — иконы 1692 г., яркой особенностью обновлённого цикла является включение сцен рождения и детства святого Димитрия. При этом подчеркивается благочестие его родителей-христиан, почитание святых образов. Иконы изображаются в тайной молитвенной комнате, куда родители приводят свое дитя (рис. 2), иконы висят на стене в комнате, где совершается крещение (рис. 8).

Откуда взяли иконописцы такие сюжеты? Они легко обнаруживаются в том новом варианте жития св. Димитрия, который помещён под 26 октября (днём памяти святого) в Четьих Минеях св. Димитрия Ростовского: «Святый великомученик Димитрий родися в граде Солуне, от благородных и благочестивых родителей: отец его бе воевода Солуня града, втайне веруяй в Господа нашего Иисуса Христа и работаяй ему. Не смеяше же яве пресвятаго его исповедати имени, яко великое на христианы бысть тогда от нечестивых царей и мучителей гонение. Бояся убо грознаго беззаконных прещения, сокровен в себе име многоценный веры Христовой бисер. Храняше же внутрь полат своих, в тайной молитвенице, две святыя иконы, златом и камением драгим украшенны, едину воплощшася Спаса нашего, другую же Пресвятыя Богоматере. Пред ними же всегда кандила вжигающи, и фимиан кадящи, с единоверною супругою своею молящеся истинному в вышних живущему Богу, и единородному Сыну его, и Пренепорочней Владычици. Беста же и милостива велми к нищим, и творяху великия благодеяния требующим, но не бе има чада, и того ради в велицей печали суща, прилежно молястася Богови, да дасть наследника дому их. И по мнозем времени услышана быста, помянув бо Вышный молитвы их и милостине, даде им сего святого и достоблаженного Димитрия, о его же рождестве весь Солунь возвеселися, сърадуясе воеводе своему, иже сотвори всему граду, а найпаче убогим великое учреждение, благодаря Бога о сицевом его даре. И егда прииде отрок в таков возраст, яко мощи ему познавати и уразумевати истину, въведоста его родители и молитвенный свой храм, и показавше святыя иконы, реста: се есть изображение единаго истиннаго Бога, яко и землю створшаго, и се изображение Пресвятыя Девы Богородици. И научише его святыя веры, сказующе ему вся яже приводят ко познанию Господа нашего Иисуса Христа, и вся яже показуют суету скверных богов языческих, и бездушных идолов их. Димитрий же от словес родителей своих, а найпаче от благодати Божия в нем действовати начинающия, позна истину, и вседушно верова Богови, и поклонися святым иконам, целова их усердно. Родители же его, призвавше тайно священника и неких от знаемых себе христиан, в сокровенной той молитвенници крестиста сего сына своего во имя Отца и Сына и Святого Духа. Отрок же прием святое крещение, учашеся закону

Божию, и растяше деты же и разумом, добродетелми аки лествицею от силы в силу грядущи, и благодать Божия бе на нем, просвещающая и вразумляющая младенца».[35]

В перечисленных иконах иллюстрируются события, описанные в новом житии — рождение св. Димитрия, сцена с родителями, которые показывают ребёнку святые иконы, крещение. В надписях при некоторых клеймах напрямую цитируется новый житийный текст. В датированных произведениях, созданных до публикации октябрьского тома в 1689 г., мы видим прежний, традиционный состав цикла (икона 1609 г. в Третьяковской галерее, фрески 1670-х годов в Дмитриевской церкви в Ярославле), а в иконе 1692 г. — уже новый.

Димитрий Ростовский (1651–1709) — в миру Даниил Саввич Туптало, писатель и проповедник, получивший образование в Киево-Могилянской академии, постриженик Кирилловского монастыря в Киеве, затем иеромонах, был игуменом и проповедником во многих монастырях на территории нынешних Украины и Белоруссии. Он начал составление новых Четьих Миней еще в Киево-Печерском монастыре, где жил с 1684 г. Его деятельность была связана и с Московской патриархией. С 1702 и до своей кончины Димитрий был митрополитом Ростовским.[36] Здесь, в Ростове Великом, в 1705 г. он закончил свой труд над Четьими Минеями. В 1752 г. Димитрий Ростовский был причислен Русской церковью к лику святых. Димитрий Солунский — его соимённый святой, поэтому работа над его житием имела для Димитрия Ростовского большое значение.

Как известно, св. Димитрий Ростовский при составлении своего варианта Четьих Миней пользовался не только текстами, созданными в православной среде, но и материалами латинского мира. Однако для латинских текстов отнюдь не характерен тот акцент на почитании икон, который звучит в появившихся в новой версии жития св. Димитрия Солунского эпизодах с его родителями и историей его детства. Не исключено, что составитель Четьих Миней использовал и развил какие-то древние версии жития, где эти эпизоды уже были, хотя бы в зародыше. В пользу такого предположения говорят несколько фактов. Среди украинских икон, часто хранящих архаические традиции, встречаются произведения XVI в., в который житийный цикл св. Димитрия Солунского начинается со сцены его рождества.[37] Необходимо также вспомнить о двух уже упоминавшихся греческих иконах XVI в. (из Миконоса и из мона-

---

[35] Четьи-Минеи св. Димитрия Ростовского, книга на сентябрь-ноябрь, типография Киево-Печерской лавры 1689, лист 347–347 об.

[36] *Протоиерей Александр Державин*, Четьи-Минеи св. Димитрия Ростовского как церковно-исторический и литературный памятник, Богословские труды, Москва 1976, том 15, 61–145; том 16, 46–141; Словарь книжников и книжности Древней Руси, Выпуск 3 (XVII в.), Часть 1: А–З, Санкт-Петербург 1992, 258–271 (автор *М. А. Федотова*).

[37] Например, икона из церкви Архангела Михаила в селе Флоринец, сейчас во Львовском национальном музее. См.: *Г. Логвин*, *Л. Міляева*, *В. Свенцицька*, Український середньовічний живопис, Київ 1976, табл. CVI; *патриарх Димитрій* (*Ярема*), Иконопис Західної України XII–XV ст., Львів 2005, 300, 303, илл. 365.

стыря Каракаллу на Афоне), где цикл начинается со сцены поклонения св. Димитрия Солунского иконам Христа и Богоматери, как это будет впоследствии описано у св. Димитрия Ростовского. Любопытно, что уже после публикации Четьих Миней, в 1704 г. в среде, близкой к св. Димитрию Ростовскому, была сочинена пьеса «Венец Димитрию», где биография жития св. Димитрия Солунского начинается по старой схеме, с царя Максимиана (явление 1), вслед за чем следует сцена поклонения св. Димитрия иконам (явление 2), которая, быть может, восходит к старинному (до Четьих Миней Димитрия Ростовского) оригиналу: «Усердие Димитриа болезнует о преследовании христианства, идет в тайное место почитати истинного Бога во святых иконах».[38] Косвенное указание на давнюю связь образа св. Димитрия с темой почитания икон содержит и одна из житийных сцен в Димитриевской церкви в Пече — та, где св. Димитрий благословляет Нестора.[39] Изображённая там икона с фигурой Христа во гробе содержит аллюзию на грядущий мученический подвиг и страдания Димитрия.

В русской иконографии конца XVII — начала XVIII в., наряду с новой интерпретацией жития св. Димитрия Солунского, есть и другие примеры переделки древних житийных циклов. Так, в житийных иконах св. Георгия до конца XVII в. преобладали циклы, начинавшиеся не с детства святого, а со сцены его проповеди христианства, раздаяния богатства нищим, беседы с царем. Между тем, в иконе начала XVIII в. в Костромском музее в первой сцене изображено рождество Георгия, а во второй — крещение, причём на стене, совсем как в иконах св. Димитрия Солунского, висит икона (поясной трехфигурный деисусный чин).[40] Сходная ситуация — с житийными циклами св. князей Бориса и Глеба. Если в старой традиции цикл начинался со сцены отослания князем Владимиром своего сына Бориса в поход против печенегов, то в иконе конца XVII — начала XVIII в. во Владимиро-Суздальском музее сначала изображаются рождество Бориса, крещение Бориса, рождество Глеба, крещение Глеба (на стене крещальни изображена икона Христа), и лишь после этого начинается традиционный рассказ.[41]

Добавление начальных эпизодов в жития святых, с указанием на благочестивых родителей и их преданность христианству, со сценой крещения будущего святого, сообщает тексту и изображению черты традиционного житийного канона, а главное — подчёркивает, что благочестие дано святому изначально, от рождения. Подобная структура житий демонстрирует гармонию и триумфальное величие христианства, солидность и безупречность биографии каждого святого защитника христианской веры.

---

[38] *П. Н. Берков*, Школьная драма «Венец Димитрию» (1704 г.), Труды Отдела древнерусской литературы Института русской литературы АН СССР, том XVI, Москва — Ленинград 1960, 323–357, особенно 326.

[39] *Суботић*, указ. соч., 46, 47.

[40] Костромская икона XIII–XIX веков, кат. 148, табл. 245.

[41] Иконы Владимира и Суздаля, Москва 2006, 451, 452 (автор *А. С. Преображенский*), кат. 102.

Вторая особенность рассмотренных житийных икон св. Димитрия Солунского (наряду с изображением его рождества и эпизодов его детства) — новые приёмы изображения многих посмертных чудес. Изображается интерьер Солунской базилики, а внутри, в большинстве случаев, над ракой святого на стене висит икона — то Христа Пантократора, то Спаса Эммануила, то самого св. Димитрия. Так, в иконе из собрания Елизаветина в клейме 15 (правое поле внизу), в сцене исцеления Леонтия, епарха Иллирийского, епарх лежит на носилках, а над ним — икона с поясным изображением св. Димитрия, под иконой — подвесная пелена с Голгофским крестом. На нижнем поле, во второй сцене слева (клеймо 17) над роскошной новой ракой св. Димитрия помещён образ Христа Пантократора (рис. 3). В предпоследней сцене нижнего поля (клеймо 19) — икона с поясным изображением св. Димитрия, а в последней (клеймо 20) — не его икона, а шитый образ, который придерживают изготовившие его девушки, а над ними — сам св. Димитрий. Изображённые иконы и шитый образ украшены серебряными окладами со вставленными в них разноцветными драгоценными камнями.

В иконе Костромского музея (рис. 4) в начальных клеймах (с рождеством и крещением) иконы не изображены, зато в завершающих сценах они показаны четыре раза: в клейме с шитым образом (на правом поле внизу, рис. 6), и в клеймах 13, 14 и 15 на нижнем поле (моление в новопостроенной солунской базилике, спасение Солуни от голода, еще одна сцена моления в базилике, рис. 6). Примечательно, что в одном случае образ св. Димитрия парит в небе над Салониками и над кораблем, который везет голодающим зерно. Свой вариант иконографии предлагает мастер Иван Кондаков в произведении для Великого Устюга. Сделав акцент на сценах детства святого (рис. 8), в завершающих клеймах он включает образ св. Димитрия лишь единожды, в последней композиции, но с необычайной выразительностью (рис. 9). В роскошном сводчатом интерьере Солунской базилики, у богато украшенной гробницы святого, перед собравшимся народом девушки лежат на полу, на вышитом ими образе, где видно и деревянное обрамление, и веревочки, прикрепляющие ткань, и орнаментальное окаймление овала с вышитой фигурой.

Многочисленные изображения базилики в Салониках, ее интерьера, разукрашенной раки святого, висящих над нею икон — все эти подробности не обусловлены ни старым, ни новым вариантом житийного текста. Они объясняются давним интересом русского искусства к изображению икон, творимых от них чудес и сцен почитания святых образов. Не случайно в русских циклах жития св. Димитрия Солунского появляются изображения чуда о солунских девицах и вышитом ими образе.

Новая интерпретация сцен посмертных чудес св. Димитрия содержит еще один смысловой аспект: прославление Салоник и находящейся там базилики святого. Обострённый интерес к святым местам своей страны и заморских краёв характерен в XVII в. для православного мира, в том числе для России. Три монастыря, основанные патриархом Никоном, — Онежский Крестный, Валдайский Иверский и Воскресенский Новоиерусалимский — словно переносили в

Россию дух святости Иерусалима и Афона. В это же время в русской письменности известно «Сказание о Кипрьском острове», повествующее о христианских реликвиях Кипра.[42]

В рассмотренных русских житийных клеймах, несмотря на условность контуров солунской базилики, при помощи повторяющихся изображений стоящей там гробницы св. Димитрия и помещённой над нею иконы акцентируется святость этого мартириума, самого знаменитого и почитаемого на Руси среди святынь Балкан. Изображение — в русском искусстве — храмов-«реликвариев» с мощами святых может стать темой интересного исследования.

Енгелина Смирнова

ИКОНОГРАФИЈА ЖИТИЈА СВ. ДИМИТРИЈА СОЛУНСКОГ: ЊЕНА ОБНОВА У РУСКОМ ИКОНОПИСУ КРАЈА XVII И ПОЧЕТКА XVIII ВЕКА

Поштовање св. Димитрија Солунског, изузетно распрострањено на Балкану, што значи и у словенској средини, било је једно од тема научних истраживања академика Гојка Суботића који је издао и књигу о храму светог великомученика у Пећи. Што се Русије тиче, култ св. Димитрија био је познат у кнежевској средини још у Кијеву у периоду после покрштавања, да би се нагло развио од краја 12. века, када је кнез Всеволод у граду Владимиру посветио светитељу раскошан храм у који је, помоћу личног утицаја, донео из Солуна неколико његових реликвија.

Житијни циклуси св. Димитрија сачувани су у Русији тек од прелаза из 15. у 16. век, али су по свој прилици постојали и раније — на фрескама и иконама храмова који су били светитељу посвећени. Садржај сцена на већини руских житијних икона св. Димитрија исти је као и на делима из других регија православног света (в. нап. 21–30). Као што је познато, сачуване варијанте житијних текстова св. Димитрија не садрже сцене из детињства него почињу са епизодама из младости: приче о сусрету с царем Максимијаном и о исповедању вере, подвизима и страдањима св. Димитрија. Тако су конципирани и византијски сликани циклуси, тако и руске иконе. Разлике у односу на византијску традицију код највећег броја руских икона састоје се искључиво у начину представљања архитектонских елемената, у неким стилским особеностима, посебно у сценама са историјом солунских девица које су, по наређењу арабљанског освајача, биле присиљаване да одшију са тканине лик св. Димитрија. Сам светитељ се јавио

[42] *О. А. Белоброва*, Кипрский цикл в древнерусской литературе, Ленинград 1972.

ноћу, заједно са анђелом, и спасао девице, преневши их у своју базилику у Солуну (в. нап. 20).

Руско иконописање с краја 17. и почетка 18. века недовољно је изучено и многе иконе су остале испод познијих пресликавања и поцрнелог лака. Ипак, међу делима тог времена примећено је неколико житијних икона св. Димитрија са промењеним циклусом сцена. Основна разлика састоји се у томе што прича почиње са рођењем Димитријевим, крштењем, потом се наставља са учењем писмености, дакле по шеми која се не налази у сачуваним варијантама текста житија св. Димитрија. Нарочито су интересантне две иконе — једна из приватне збирке М. Е. Јелизаветина (Москва) и друга (1725) из музеја у Великом Устјугу (сл. 1–3, 7, 8). Међу њиховим почетним сценама налазе се и представе благочестивих родитеља који у „тајној одаји" показују дечкићу свете иконе. Све те иконе настале су после објављивања октобарског Минеја 1689. године, који је саставио митрополит Димитрије Ростовски. Састављач, истакнути посленик Цркве, ту доноси нову варијанту Житија св. Димитрија, у коју су укључене наведене сцене. Немогуће је пронаћи извор из кога потичу те епизоде. Могућно је да их је писац сам сачинио. Сцене из детињства светих и њихове благочестивости у младом узрасту јављају се и на представама житијних циклуса св. Георгија и светих Бориса и Гљеба. У делу Димитрија Ростовског и на иконама насталим на тој основи одражава се нови талас интересовања руске културе за представљање поштовања икона: сцене молитве пред светим ликовима, благочестивог бдења пред њима — посредницима у вршењу чуда. Није случајно што се на иконама новог типа, чешће него што је уобичајено, среће и сцена са двема солунским девицама и рашивеним ликом светитељевим (сл. 6, 9).



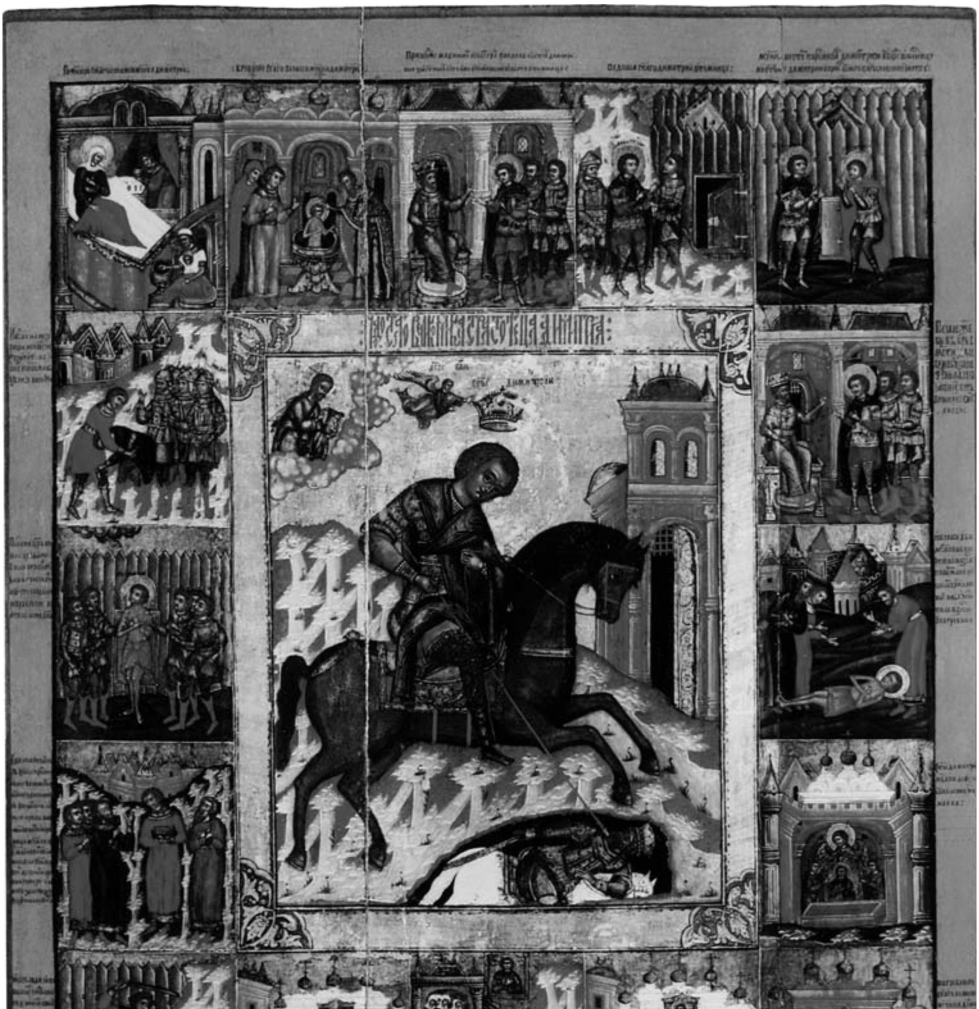
1. Димитрий Солунский, с житием. Конец XVII — начало XVIII века. Москва, собрание М. Е. Елизаветина



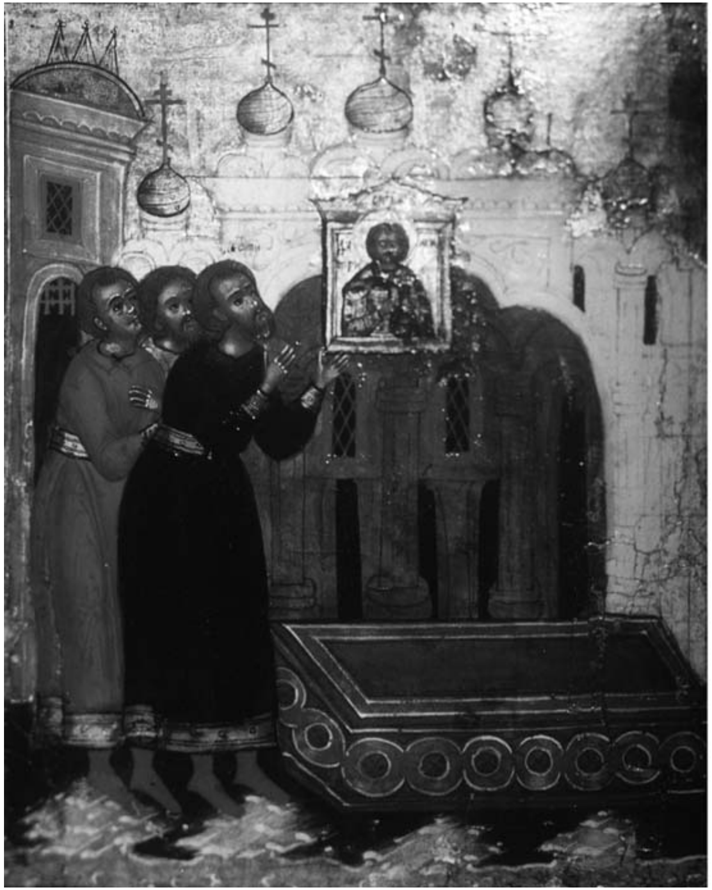
2. Родители показывают Димитрию иконы Христа и Богоматери в тайной молитвенной комнате. Деталь иконы из собрания М. Е. Елизаветина



3. Чудеса и исцеления от мощей св. Димитрия, положенных в новую раку. Деталь иконы из собрания М. Е. Елизаветина



4. Димитрий Солунский, с житием. Первая четверть XVIII века.
Из города Галича близ Костромы. Костромской музей



5. Моление в храме великомученика Димитрия в Солуни.
Деталь иконы из Костромского музея



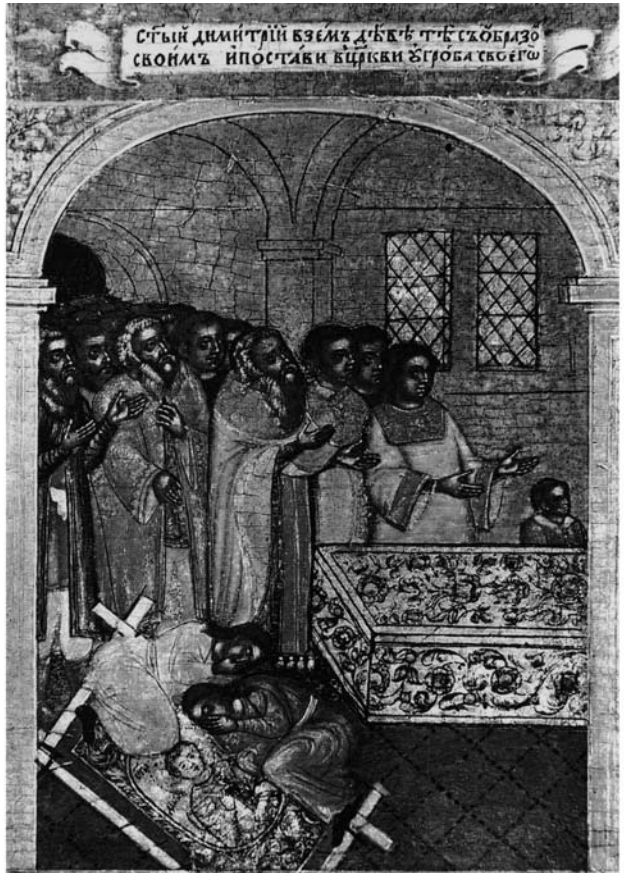
6. Чудо о двух солунских девицах и шитом образе.
Деталь иконы из Костромского музея



7. Димитрий Солунский, с житием. 1725 год. Мастер Иван Кондаков. Из Димитриевской церкви в Великом Устюге. Великоустюжский музей. Снимок в процессе реставрации



8. Крещение Димитрия. Деталь иконы
из Великоустюжского музея



9. Чудо о двух солунских девицах и шитом образе.
Деталь иконы из Великоустюжского музея